نـزيه أبـو عفش

(شعريـة اللاانـتماء)

نزيه أبو عفش

(شعرية اللاانتماء)

د. عصام شرتح

اسم الكتاب: نزيه أبو عفش (شعرية اللاانتماء).
اسم المؤلف: د. عصام شرتح.
الترقيم الدولي: ISBN: 978-9933-567-13-2
الناشر: دار عقل للنشر والدراسات والترجمة
سنة الطباعة: 2017.



يطلب الكتاب على العنوان التالي:
دار عقل للنشر والدراسات والترجمة
سورية - دمشق - جرمانا - ص.ب: 249 جرمانا
هاتف: 00963 11 5637060
فاكس: 00963 11 5632860
aklpublishing@gmail.com

المقدمة

إن عالم نزيه أبو عفش الشعري عالم المفارقة، والدهشة، والإثارة المشهدية، إذ يخترق الشاعر فيه حاجز المنظومات اللغوية البسيطة المألوفة، ويخلق تباعداً جدلياً بين دوالِّه اللغوية ومدلولاته الدالية، لتبدو تراكيبه الشعرية بغاية الغرابة والمباغتة رغم إيقاعها اللغوي السلس الذي يعتمد اللغة الواقعية المحكية ومنظوماتها البسيطة على ألسنة العامة، لكن ما يفاجئنا به العفش التحول والانتقال بين المواضيع، والأفكار، والرؤى في القصيدة الواحدة، لخلق القلق، والإثارة المشهدية في قصائده على المستويات كلها.

وإننا في كتابنا الموسوم بـ**[نزيه أبو عفش شعرية اللاانتماء]** نسعى إلى تحقيق هدفين اثنين: أولهما – تعريف القارئ الكريم بشاعر متميِّز من شعراء الحداثة في سورية، وهو من أهم شعراء جيل السبعينيات من القرن الماضي، إذ طوَّر في فضاء القصيدة الحداثية ونحَّى بها اتجاهاً مغايراً عما سواه شكلاً و(مضموناً)، ثانيهما – تبصير القارئ بظواهر أسلوبية مبتكرة في شعر نزيه أبو عفش، تمت دراستها بمصطلحات نقدية جديدة، تتماشى ومداليل الرؤية الحداثية لنصوصه الشعرية.

وتقع الدراسة في ستة فصول تطبيقية، حاولنا في كل فصل من فصول الدراسة تكريس بعض المصطلحات النقدية التي تتماشى ومداليل نصوصه من حيث التقانات والفنيات الأسلوبية التي تنطوي عليها نصوصه الشعرية، غير أننا سعينا جاهدين في أن تكون النصوص المختارة للتطبيق، منفتحة في رؤيتها الشعرية، ومسارها الدلالي، لتستوعب مختلف الرؤى والقراءات والمداليل الشعرية،

لكن نقول بصراحة: ما قد يشوب الدراسة – في نظر الكثير من القراء – غرابة المصطلحات وصعوبة فهمها بدقة عند الكثير منهم، مما يجعل الدراسة متعالية على النص من جهة، ومتعالية على فهم القارئ واستيعابه من جهة ثانية، نظراً إلى غرابة المصطلحات النقدية الموظفة في الدراسة التي لم تؤسَّس شرعيتها بعد.

وفي النهاية، نرجو الله الكريم أن يتقبل منا هذا العمل بإيجابياته وسلبياته كلها، وما السلبيات – إن وجدت – في أي عمل كان إلا خطوات مهمة على طريق الوصول إلى الهدف والغاية المرجوة مستقبلاً، وما الشكر إلا لله العظيم الذي غمرني بفضله وحبه إلى درجة لا مثيل لها في أن كرَّمني لخدمة هذا المشروع النقدي التأسيسي الجديد.

والله الموفق

د.عصام شرتح

الفصل الأول

شعرية القلق والوجاعة في شعر نزيه أبو عفش

1. شعرية القلق والنفي الوجودي

2. شعرية التمرد بالعبث بمظاهر الوجود وتشويه الموجودات

3. شعرية الوجاعة بتقديس الخطيئة والإيمان بالمتناقضات

* نتائج واستدلالات

الفصل الأول

شعرية القلق والوجاعة في شعر نزيه أبو عفش

تنطوي نصوص الشاعر نزيه أبو عفش على معاناة وجودية مردها: الإحساس بالقلق والتوتر والوجاعة الداخلية، من جراء تأملاته الوجودية التي تقوم على إثارة المتناقضات والجدليات والرؤى المتضادة إزاء حركة الواقع والوجود، ولعل نزوع العفش إلى التأملات الوجودية والتكثيفات التصويرية والانتهاكات اللغوية، مردُّها الغربنة والاغتراب والارتكاس النفسي الداخلي العميق.

ومن تدقيقنا في مداليل التجربة الشعرية – عند نزيه أبو عفش – وجدنا أن قصائده تنطوي على شعريات نفسية إيديولوجية تؤسس حركتها على الجدل والصراع الداخلي، ونحددها بالنقط التالية:

1. **شعرية القلق والنفي الوجودي:**

ونقصد بـ[شعرية القلق والنفي الوجودي]:

الإحساس بالتأزم والقلق النفسي من جراء الارتكاسات الواقعية التي يحسها الشاعر في واقعه من ضغوطات وازدواجيات واصطراعات نفسية، انبعاثية، ارتكاسية، مؤلمة، تحقق وجودها على الانسلاخ عن الواقع بالغربنة، والنفي، والاغتراب.

وقد استطاع نزيه أبو عفش أن يعكس ارتكاساته النفسية المؤلمة من جراء نفيه للواقع ودناسته الوجودية وروتينه المميت، إذ يقول:

"هنا سوفَ نبقى

وُلدنا هنا

ونموتُ هنا

وهنا سوفَ نبقى على هذه الأرضِ،

لن نتزحزحَ قيدَ ذراعٍ

ولن نتسامح قيدَ ذراعٍ

ونبقى..

لنجعلَ من هذه الأرض فردوسَنا

أو نُعِدّ لأوهامنا الأضرحة

سنصبر حتى يُجنّ الطغاةُ

ونَبْرأَ من هذه المذبحة

جميعاً سنبقى

ولو مادت الأرضُ من تحتنا

وأغارتْ علينا المياهُ

سَيَدْفن واحدُنا وحدَهُ

وسوانا سواهُ

سنبقى لنحرسَ هذي القبورَ

وندفعَ عن ساكنيها النعاسْ

سنبقى.. لأنّا سنبقى

نلوكُ الحصى وننامُ على نصلِ خنجرْ

سنبقى

لأنّا هنا قادرون على الحقدِ أكثرْ

سنبقى إلى أبدِ الآبدينْ

نَعُدُّ توابيتنا..

ونرشُّ على الموتِ سكّرْ"[(1)].

تتأسس مثيرات هذه القصيدة على البعد التأملي النفسي، إذ يحس الشاعر أن الحياة تميل إلى الروتين المميت فلا تجدد ولا تطور فيها على الإطلاق، إن كل شيء يؤذن بالقتامة والموت والحداد، وكل شيء يؤذن بالوجاعة والتوتر والقلق والجراح والمعاناة، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**سنبقى.. لأنّا سنبقى نلوكُ الحصى وننامُ على نصلِ خنجرْ سنبقى لأنّا هنا قادرون على الحقدِ أكثرْ سنبقى إلى أبدِ الآبدين نَعُدُّ توابيتنا.. ونرشُّ على الموتِ سكّرْ**".

إن هذا الإحساس المأزوم بالموت دليل على القلق والوجاعة الداخلية والإحساس بالتناقض والتأزم والانكسار النفسي.

ومن ذلك الإحساس بالقلق والتوتر إزاء الخطر الذي يهدد وجوده، قائلاً:

"**في خطرْ**

نحن مثلكمُ الآنَ:

أرواحُنا في خطرْ

خبزنا في خطرْ

ماؤُنا في خطرْ

---

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – الأعمال الشعرية، دار المدى، ط1،ج2، ص 119- 120.

السماءُ التي احتكَرَ اللهُ زرقتَها

في خطرْ

كتبُ العلماءِ في خطرْ

لغةُ الشعراءِ في خطرْ

ما بنيناه يوماً فيوماً يؤولُ إلى قبضِ ريحْ

جبلٌ مائل يتزلزلُ قدّامَنا، وهواءٌ ذَبيحْ

يتفتّقُ عن زبدٍ، والسماءُ تضخّ الدماءَ

وتحجبُ عن طالبيهِ المطرْ

نحن مثلكمُ الآنَ

لم يبقَ من روحِنا ما يدلّ علينا

فكيفَ لنا أن نعيشْ

تحتَ هذا الركام الذي خلّفتْهُ البيوتْ

وكيف لنا أن نموتْ

وتوابيتنا في خطر!!.."(1).

إن من يدقق في مداليل هذه القصيدة يلحظ كثافة رؤيتها الارتكاسية المؤلمة الدالة على القلق والوجاعة الداخلية، إذ يحس الشاعر بالخطر الذي يتهدده من مختلف الجهات، ويقضُّ مضجعه، معبِّراً عن دناسة الوجود ودناسة الحياة وصعوبتها وارتكاساتها النفسية المؤلمة، إذ يقول: "**لم يبقَ من روحِنا ما يدلّ علينا فكيفَ لنا أن نعيشْ تحت هذا الركامِ الذي خلّفتْهُ البيوتْ وكيف لنا أن نموتْ**

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 121- 122.

وتوابيتنا في خطر!!..".

إن الإحساس بالقلق والوجاعة يعتصر أناه الوجودية بالنفي والانسلاخ عن الذات إلى درجة الانكسار والتصدع النفسي والغربنة الوجودية والانكسار الشعوري، كما في قوله:

"من أين يأتي كلُّ هذا الصبرِ كي نبقَى على قيدِ الحياهْ؟!

من أينَ يأتي كلُّ هذا الصبرِ..؟!

أمْ في القبرِ شيءٌ غيرُ هذا القبرِ

كيما نبتغيه ويَهلكَ الشعراءُ فيهِ؟

من أينَ يأتي كلُّ هذا...؟

كيف لم تَخرجْ علينا روحُنا من ثوبِ معدنِها الخفيفِ

لتدرأَ الشبهاتِ عن أطوارِها الأولى وعنّا؟

..... هلكتْ حناجرُنا ونحن نصيحُ

لم يرأفْ بنا أحدٌ

ولم ينصتْ لنا أحدٌ

ولم يشفقْ على أدوارِ وحشتِنا أحدْ

نامي إذنْ يا روحُ، نامي الآن،

أو فدعي الجسدْ

يطوي يديهِ على يديهِ ويستعدّ لكي ينامْ.

نفدتْ أمانينا

نفدتْ مراثينا

أحلامُنا نفدتْ

عُصارةُ روحنا نفدتْ

وما نفدَ الكلامْ"[1].

تتأسس مداليل – هذه القصيدة – بالقلق والوجاعة الداخلية، إذ إن الشاعر يعبر عن احتجاجه الوجودي بلفظة الصراخ والصياح والاحتجاج والزعيق الداخلي النفسي المؤلم، وكأن كل شيء أمامه يصرخ ألماً وحسرة على دناسة الوجود ودناسة الواقع المحيط بالتناقض والجراح والآلام، إذ يقول: "**هلكتْ حناجرُنا ونحن نصيحُ لم يرأفْ بنا أحدٌ ولم ينصتْ لنا أحدٌ ولم يشفقْ على أدوارِ وحشتِنا أحدْ نامي إذنْ يا روحُ، نامي الآن، أو فدعي الجسدْ يطوي يديهِ على يديهِ ويستعدّ لكي ينامْ**".

إن الإحساس بالوجاعة والقلق والمعاناة تتبدى ماثلة في قصائد العفش، دلالة على الارتكاس النفسي والقلق والصدام النفسي وجراح الواقع المدنس بالضياع والخوف والتمزق الداخلي، إذ يقول: "**نفدتْ مراثينا أحلامنا نفدتْ عُصارة روحنا نفدتْ وما نفد الكلامْ**".

وقد يأتي القلق – في شعر العفش – دالاً دلالة واضحة على نفي الذات والنفي الوجودي المتعلِّق بكينونة الذات، دلالة على الارتكاس النفسي والقلق والوجاعة الداخلية، إذ يقول:

"**يا اللهُ..**

كيف تركْتَنا نمضي إلى ما نحن فيه الآنَ؟

لم يبقَ لنا في الأرضِ ما نرجوهُ

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 112- 114.

لم يبقَ لنا في الحلْمِ ما نحلمهُ

لم يبقَ ما نبحث عنهُ

كلّ شيء ضاقَ.. حتى

لم يعدْ يجدُ الفتى مغزىً لقبلتهِ،

ولا تجد الفَتَاة

أرجوحةً لفضاء نهديها،

ولا يجد المغنّي

أفقاً لصرختِهِ،

ولا يجدُ النبيّ

لصليبه جبلاً

ولا يجدُ الصبيّ

في علبة التلوين ما يكفي لأن يُبقي السماء على سجيّتها

ويعطي للمياه أسرارَ زرقتها العميقةِ...

كلّ شيءٍ ضاقَ حتى ضاقْ

لم يَبق للعشاقِ غيرُ اليأسْ واليأسُ بعضُ فضائلِ العشاقْ"[1].

هنا، يتساءل الشاعر أسئلة وجودية متأملاً جدليات الواقع والحياة كل أحلام الإنسان تجري إلى الوراء لا إلى الأمام وكل الأحلام اضمحلت في هذا الواقع الوجودي المأزوم وضاقت الأحلام والآمال والأرض حتى لم يبق للعشاق غير اليأس، ولم يبق للسماء هذه الزرقة المبهجة، ولم يبق للفتاة أحلامها ولم يبق للفتى

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 116-117.

أغانيه وأمانيه الخضراء كل شيء يضيق حتى الاختناق وقد شعشع اليأس في هذا العالم الوجودي حتى خيم على أحلام العشاق ولون الوجود بالقتامة والسواد، إن هذه الرؤى تدل على ارتكاس نفسي مؤلم ووجاعة داخلية تدل على التمزق والاغتراب الداخلي.

وقد يصوِّر العفش هذه الوجاعة والرجس الوجودي بصور تتقطر أسًى وتفور حزناً، على مأساة الوجود، كما في قوله:

"لا تفقْ يا أبي

فلقد عرفَتْني الكلابُ

وشمّتْ روائحَ يأسي القططْ

لم أجِئْ طارقاً

لم أجِئْ سارقاً

جئتُ أبكي فقطْ

جئتُ أسألُ عن حجرٍ ضاعَ منِّي

ها هنا ذاتَ يومْ

عن شؤوني التي كنتُ أدفنُها في شقوقِ الجدارِ القديمْ

جئتُ أسألُ عن خاتمٍ من تَنَكْ

فرّ من إصبعي في الطريقِ إلى البيتِ

يومئذٍ لم أُعِرْهُ اهتماما

جئتُ ألقي على حصنِ روحي السلاما

جئتُ أبحثُ عن كتبي

عن حذائي القديم

ومريلةِ الثالث الابتدائيّ

جئتُ أُلملم آثار خطوِ البناتِ

وأختامَ أحذيةِ الطالباتْ

عن غبارِ الطرقْ

جئتُ، كالله، أنفخُ في الطينِ

علِّي أعيدُ إلى ما مضى الروحَ

علِّي أسدُّ الجروحَ وأُحيي الرّكامَ الذي يحترقْ

جئتُ أسألُ عن ركنِ أرجوحتي في الممرِّ الطويلْ

عن عذاباتِ حبِّي الجميل

وقلبي الذي تخلعُه نسمةٌ من هواءْ

عن بداياتِ شعري التي كنتُ أبعثُها للنساءْ

عبرَ أسلاكِ طيّارةٍ من ورقْ"[(1)].

إن من يدقق – في هذه القصيدة – يلحظ الإحساس بالمأساة والقلق الوجودي بصور تتقطر إحساساً وشعوراً عاطفياً شفيفاً بمآسي الواقع ودناسة الوجود، لهذا، ترددت مفردتي البكاء والضياع في هذه القصيدة دلالة على العبث الوجودي والنفي والانسلاخ عن هذا الواقع الدنس الذي وجد فيه، فلم يجد أمامه إلا الصراخ والبكاء والبحث عن ذاته الوجودية في معمعة هذا الصراع الوجودي القلق المأزوم، الذي لم يمنحه حتى أحلام الطفولة، لهذا أطنب الشاعر في ترسيم بعض المشاهد الطفولية،

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 107- 108.

ليعيد إلى ذاته الاستقرار الروحي بعد أنين الوجاعة الداخلية والنفي الوجودي، كما في قوله: "**جئتُ أبكي فقطْ جئتُ أسألُ عن حجرٍ ضاعَ منّي ها هنا ذاتَ يومْ عن شؤوني التي كنتُ أدفنُها في شقوقِ الجدارِ القديمْ..... جئتُ أسألُ عن ركنِ أرجوحتي في الممرِّ الطويلْ عن عذاباتِ حبِّي الجميل وقلبي الذي تخلعُه نسمةٌ من هواءْ عن بداياتِ شعري التي كنتُ أبعثُها للنساءْ عبرَ أسلاكِ طيّارةٍ من ورقْ**".

إن المتأمل – في مداليل هذه الصور– يلحظ الاغتراب الوجودي والقلق والوجاعة الداخلية، ارتداداً نفسياً عما يعانيه من اغتراب في أحلامه الطفولية التي باتت تلازمه، لهذا كرَّس الترسيمات المشهدية الطفولية كـ**[الأرجوحة وطيارة من ورق]**، للتطهير من دناسة الحياة بالعودة إلى براءة الطفولة وأحلامها الوردية.

وقد يصور العفش قلقه ونفيه الوجودي بصور تميل إلى الترسيمات المشهدية الرومانسية بعد كثافة الصور الارتكاسية المؤلمة، كما في قوله:

"**لا تفقْ يا أبي**

آهِ، لا تضطرب يا أبي

لا تصحْ: « مَنْ هنا؟..»

إنّ هذا أنا..

جئتُ أبحثُ عن صورتي في التفاصيلِ

في ما تساقطَ من ذكرياتِ الطفولةِ أثناءَ غفوتنا

في الحجارةِ،

في ملمسِ العشبِ تحتَ سماءِ الربيعْ

في طلاوةِ ماءِ الينابيع

فيما تُخلّفه الشمسُ من ذهبِ العصرِ فوقَ سطوحِ البيوتْ

في الحنين الذي لا يموتْ

جئتُ أبحثُ عن شَبَهي في التفاصيلِ

فيما تَخلَّفَ بين ثنيّات أرواحنا من نزَقْ

في البكاء الذي كان، في لحظةٍ، يعترينا

فيجعل أرواحنا تختنقْ

في الهتاف الذي يشعل القلبَ

في شهقة القلب تحت جناحَيْ سنونوةٍ تنطلقْ

جئتُ أبحثُ عن جدّتي في البقايا

عن حوائجها الغامضاتِ،

روائحِ أثوابها القطنِ،

قمْطتِها،

صلواتِ المساء التي تُذْهِبُ الخوفَ عن روحنا

وتقينا عثارَ الطرقْ

جئتُ أبحثُ عن جدتي

عن رنين عصاها على درج البيتِ

عن سرّ فطنتها الدائمة

جئتُ من آخرِ العالمينْ

أُنظِّفُ روحي على ركبتيها

وأبكي قليلاً على روحها النائمة"[1].

تتأسس مداليل هذه القصيدة على الإحساس بالوجاعة والدناسة والقلق الوجودي من دنس الواقع وتهرؤاته ومظاهر اتضاعه وفساده ، محاولاً البحث عن ذاته التي تاهت في معمعة الانحراف والضياع ، لهذا، يحاول الشاعر التخلص من دنس الموجودات وتهرؤاتها التي علقت في روحه على ركبة جدته التي تهدهد أحلامه وتمنحه الصفاء والنقاء بقصصها الشائقة وحكاياها الفظَّة التي تغسل جفاف روحه وخوفه من أزمات الحياة وصراعات الوجود، لتعيده إلى أحلام الطفولة، وبراءتها، ونصاعة أيامها الجميلة الحلوة، قائلاً: "**جئتُ أبحثُ عن جدّتي في البقايا عن حوائجها الغامضاتِ، روائحِ أثوابها القطنِ،.... جئتُ أبحثُ عن جدتي عن رنينِ عصاها على درجِ البيتِ عن سرّ فطنتها الدائمة جئتُ من آخرِ العالمينْ أُنظِّفُ روحي على ركبتيها وأبكي قليلاً على روحِها النائمة**".

والملاحظ أن هذه الترسيمات المشهدية لصور الجدة تعيده إلى ذكريات الطفولة وتمنحه الرؤيا الوجودية الطاهرة بعد دنس الوجود الذي تبدَّى في الإحساس بالاختناق والضياع في التفاصيل الجزئية التي زادته قلقاً وارتكاساً داخلياً، أراد التخلص منه بالرجوع إلى ذكريات الطفولة وقصص الجدة الشائقة الفطنة التي تمنحه الراحة والاستقرار والاطمئنان والأمان.

وقد جاءت مناجاته – في المقطع التالي – لأبيه بغاية المكاشفة الوجودية لمظاهر الحياة وارتكاساتها المأزومة المتتالية، إذ يقول:

"لا تفقْ يا أبي

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 108-110.

فأنا لستُ جوعانَ

لستُ حزيناً تماماً

ولستُ شقيّاً تماماً

ولكنني...

تعبَتْ فيَّ روحي قليلاً

من دناءةِ هذا الزمانِ المخيفْ

تعبَتْ فيَّ روحي قليلاً

وجسمي قليلاً

ولكنَّني لم أزلْ قادراً أن أصونَ السجايا

وأحفظَ ثوبَ الرعاةِ النظيفْ

لم ألوثْ يديْ بالوحولِ

ولم تَلْوِ قامةَ روحي الكنوزُ

لم تدنّس فمي صلواتُ الذين يجيزونَ ما لا يجوزُ

لم يزلْ سارقو عمرِنا

يضرمونَ الحرائقَ في لغتي ويثيرونَ في الكلماتِ القرفْ

لم أزلْ شاعراً يا أبي

لم أزلْ قادراً

أن أقيسَ المسافةَ بين الرضا والترفْ

لا تنمْ يا أبي

أو... فَنَمْ

أنت قَلْعَتُنا

أنتَ سورُ فضائلنا الباقياتْ

أنتَ علّمتنا

أن نحبَّ الحياة

ونأكلَ لقمتنا بشرفْ"[(1)].

تتأسس مداليل هذه القصيدة على الإحساس بالقتامة والدناسة والجوع والفقر والتعب محاولاً تكثيف رؤاه الارتكاسية النفسية بالقلق والتأزُّم الداخلي، كرد فعل عما يعانيه في واقعه من قرف ونفي وحرمان وإحساس بالاستلاب، إذ يقول: "**لم يزلْ سارقو عمرِنا يضرمونَ الحرائقَ في لغتي ويثيرونَ في الكلماتِ القرفْ**"

إن هذا الإحساس الوجودي ظل ملازماً لرؤية العفش الاغترابية في الكثير من قصائده، كنوع من التعبير عن القلق والوجاعة الداخلية والإحساس بالاستلاب، كما في قوله:

"**لِمَ الترابُ شاحبٌ حَولي؟.. لِمَ الهواءُ شاحبٌ**

والأرضُ لا تئنُّ من أجلي ولا تبكي؟!...

إذنْ، فلتجعلوا لي مذْوداً أُولدُ فيهِ مرّةً أخرى

إذنْ، فلتُوْسعوا لي موضعاً خارج هذي الأرضِ

كي أُنيمَ حسرتي عليهِ

اجعلوا ليْ نفقاً أرحمَ.. أو قبرا

إذنْ.. فلا تعذّبوا طيني ولا تعكّروا الظلامَ من حولي

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 110-111.

دعوا ليْ من شؤون أمّيَ العذراءِ

طينها وقشّها..

ورقّةَ القلب الذي يئنُّ في كفّيْ إذا أدركني النُّعاسُ...

هيِّئوا لي مذوداً أضْوأ كي أُولدَ فيه مرّةً أخرى.

دعوني.

وأتيحوا ليْ عذابَ هبّةٍ من لفحِ نهديها على صدري

لكي.....

ولا تؤلِّبوا

عليَّ ليليْ،

أو تسدّوا ليْ فضاءَ شهقتي

لا تُقلقوا القلبَ الذي ينبضُ في الحطامْ

ولا تثيروا غصّةَ الطينِ

لأنّي.. كلما حاولتُ أن أنامْ

يشعُّ قلبي فيَّ من ضراوة اليأسِ

فلا يبدو عليَّ أنني

جُعلتُ منْ

ظَلامْ"[1].

يمحور الشاعر رؤيته الاغترابية الارتكاسية على النفي والقلق الوجودي محاولاً نفي الذات ووجودها المتصدع القلق إزاء الارتكاسات الوجودية والنفي

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 174-176.

والاصطراع الداخلي، وكأن الشاعر بنفيه للذات ينفي معالم الموجودات الدنسة المحيطة بالذات، كردٍّ فعل على احتجاجه الوجودي وغصة الطين الذي خلق منه محاولاً نبذ الوجود واليأس المعشعش في داخله والظلام الوجودي الذي يملأ عالمه ويخيم على رؤيته ومساحة تأملاته الوجودية، بالنفي والإحساس بالاغتراب والقلق والوجاعة الداخلية والتأزم والاستلاب، كما في قوله: "**ولا تثيروا غصّةَ الطينِ لأنّي.. كلما حاولتُ أن أنامْ يشعُّ قلبي فيَّ من ضراوة اليأسِ فلا يبدو عليَّ أنني جُعلتُ منْ ظَلَامْ**".

وعلى هذا النحو، يؤسس نزيه أبو عفش مداليل قصائده على الإحساس بالقلق والتأزم والنفي الوجودي، ارتداداً نفسياً عما يعانيه من ضغوطات وأزمات نفسية مردها النفور من الذات ودنسها الوجودي، لهذا يكثر (أدونيس) في قصائده من صيحات الاحتجاج الوجودية ولحظة الميلاد الأولى، مكثفاً الاصطراعات النفسية القلقة التي ترصد لحظة الميلاد والصيحة الوجودية الأولى.

2. شعرية التمرد بالعبث بمظاهر الوجود وتشويه الموجودات.

يلجأ نزيه أبو عفش – في قصائده – إلى تكثيف رؤيته الثورية على معالم الحياة والوجود مكرِّساً مظاهر التمرد بالعبث بمظاهر الوجود وتشويه الموجودات، لهذا، يغلب الإيقاع السريالي الهذياني الكابوسي على صور العفش، لدرجة يحس القارئ معها بالخوف والرعب من اصطراع الموجودات وعبثها الخلقي وتشويهها الوجودي الدنس، دلالة على نبذ الموجودات ونبذ وجودها المدنس بالانحراف، والتيه، والضلال، إذ يقول:

"راضٍ لكنْ منسيٌّ.

منسيٌّ حتى من نبضةِ قلبكَ

حتى من رفّةِ جفنيكْ

حتى من صوتِ زفيركَ

حتى من آلامِ عبوركَ

حتى من رعشاتِ يديكْ.

خَرِبٌ، متروكٌ، هَلِكٌ..

منسيٌّ حيثُ تَوَلّيتْ

فإذنْ، آآآه لو أمْكَنَ أن يلتفَّ عليك جناحا أمِّك

فيعيداكَ إلى أحشاء خميرتها العمياءِ

فترجعُ من حيثُ أتيتْ

لو أمكن أنْ...

لو يَسْهلُ أنْ...

لو أنْ....

لكنْ..

لكِنَّكَ.. ميتْ

والكلُّ حواليكْ

مرتاعٌ..

ضَجِرٌ..

منتظِرٌ

أن يأتي ربّانُ الأمواتِ أخيراً في ثوبٍ أسودَ..

ورنينِ نحاسٍ

فيصلي، ثم يُهيل ظلامَ اللّهِ عليكْ

ثمَّ: يجيءُ الحمّالونَ..

فتُرفعُ جثتكَ إلى أعلى

ثم.. إلى أعلى....

ثم.. إلى......

ثم تدبُّ الفوضى فوق الطوفِ قليلاً

ثم: يعمُّ النورُ الموضعَ إذ تمضي

وتغادرُ جثتُكَ الراضيةُ البيتْ"(1).

يكرِّس الشاعر مداليل الصور الشعرية، للدلالة على الإحساس بالتمرد على الموجودات جميعها، بالعبث والقلق من دناسة الوجود، محاولاً تشويه الموجودات تشويهاً داخلياً، للدلالة على الارتكاس النفسي والقلق الوجودي، متمنياً العودة إلى الرحم.... هرباً من دنس الوجود ودنس الموجودات وانحرافها الارتكاسي المؤلم، كما في قوله: "**منسيٌّ حيثُ تَوَلّيتْ فإذنْ، آآه لو أمْكَنَ أن يلتفَّ عليك جناحا أمِّك فيعيداكَ إلى أحشاء خميرتها العمياءِ فترجعُ من حيثُ أتيتْ**".

إن إحساس الشاعر بالضياع الوجودي والانهيار النفسي الذي يطال الذات، ليدل دلالة واضحة على العبث والتمرد على الوجود تمرداً استبطانياً، مرده نفي الذات والوجود ونفي الموجودات بدناستها ومظاهر قلقها وارتكاسها وتأزمها

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 218-220.

وتشظيها، لهذا، يجد في الموت حالة من العبثية الوجودية والنزوع إلى الراحة بعد رحلة الوجود الدنسة ، إذ يقول: "**عليكْ ثمَّ: يجيءُ الحمّالونَ.. فترفعُ جثتكَ إلى أعلى ثم.. إلى أعلى.... ثم.. إلى...... ثم تدبّ الفوضى فوق الطوفِ قليلاً، ثم: يعمُّ النورُ الموضعَ إذ تمضي وتغادرُ جثتُكَ الراضيةُ البيتْ**".

وقد يأتي التمرُّد الوجودي – عند العفش – محملاً بالتمنيات بالخلاص من دناسة الوجود، ودنس الذات وتأزمها الوجودي، إذ يقول:

"**أخيراً.. ليتكَ يا أبي – وأنتَ تتشمَّمُ روائحَ ثيابي، وما تبقّى من أنقاضي..**
من أوراقٍ، وغبارٍ، وأسمالٍ مبقّعةٍ بالحبرِ والخلِّ والدموعْ –
ليتكَ تعرفُ كم كانَ الولدُ، وهو يقطع الطريقَ إلى ظلامِه،
خائفاً وتعيساً..
كم كان، وهو يكوِّرُ صيحتَهُ كالطغاةْ،
تعذِّبه الذكرى
وتوجعُ قلبَهُ روائحُ الطفولةْ
وكم كانت ضيِّقةً عليهِ دنياهُ الواسعةُ
وقارّاتُ يأسهِ المفتوحةُ على الخرائبِ، والقيظِ، والغبارْ..
وكم كانَ، وهو يتعجَّل المضيَّ إلى ما هو فيه،
يأملُ أن يُعادَ تأليفُ الحياةِ مرّةً ثانيةْ
ليبدأها دونما غلٍّ، أو حسرةٍ، أو شهواتْ
ليتكَ تعرفُ كمِ الخريفُ محزنٌ
والولدُ توّاقٌ إلى قبلةٍ.. وبابٍ.. وحضنٍ أخيرْ....

ليتك يا أبي..........

ليتَ أُمّنا جعلتْ فوقَ لحافنا ورداً

وطيَّبتْ نعاسَنا بالقبلاتْ

ليتَ الأمواتَ لم يموتوا

واليائسينَ صبروا

والضالّينَ يعودونْ.

ليت الإخوةَ، قبلَ أن تنحدرَ الشهواتُ بأحلامهم إلى الجنونْ،

كانوا أرْأفَ بما رَعَيْنا من نباتٍ

وأَطلقْنا من وعودٍ

وطيَّرْنا من فراخِ عصافيرْ.

وليتَ الذين يركضونَ أمامنا

ليصِلوا قبلنا إلى رؤوسِ الينابيعْ

ويقطفوا أُولى الثمارْ

ويزرعوا أعلامَهم على رؤوسِ التلالِ العليا...

ليتهم يتريّثون قليلاً عند هذا المنعطفِ الشائنِ الخبيثْ

لنتبادل ما بقيَ لدينا من أزهارٍ وقبلٍ وأمنياتْ،

ونُصرِّحَ أمامَ جميعِ ما يُزهرُ من لوزٍ

ويسيلُ من سَواقٍ

ويسرحُ من ماعزٍ وغنمٍ وبغالْ..

أننا إخوةٌ.. لا مقتسمو غنائمْ

بشرٌ عاديّون.. لا ملوكْ

وموشكونَ على الرحيلِ.. لا آلهةٌ بكماءُ

لا تحزنُ.. ولا تأسفُ.. ولا تشيخْ.

وليتنا.. لا نشيخ"[1].

تحفِّزنا هذه القصيدة على تتبع مداليلها بوصفها تكتظ بالمداليل والرؤى الارتكاسية في ماهية الخلق والوجود ، محاولاً التعبير عن تمرُّده بالأمنيات التي لا تنتهي، إذ تنطوي كل أمنية من أمنياته على شذرة ارتكاسية من ارتكاساته وجراحاته الوجودية المتتالية واصطراعاته الداخلية المأزومة بالقلق والتوجُّس من جدليات الخلق وماهية الحياة وتناقضاتها الوجودية، كما في قوله: "**ليتكَ تعرفُ كم كانَ الولدُ، وهو يقطع الطريقَ إلى ظلامِه، خائفاً وتعيساً.. كم كان، وهو يكوِّرُ صيحتَهُ كالطغاةْ**". واللافت أن محفِّزات الرؤى الارتكاسية – في هذه القصيدة – تتمثل في لحظة الولادة والقلق والنفي الوجودي والحلم بالتغيير والانبعاث من رماد اليأس والقلق والتأزم الانكساري الوجودي، كما في قوله: "**ليتَ أُمّنا جعلتْ فوقَ لحافنا ورداً وطيَّبتْ نعاسَنا بالقبلاتْ**".

وقد يصل الشاعر نزيه أبو عفش – في تعميق الحس الارتكاسي المؤلم – إلى درجة الانكسار والهذيان والتأزم النفسي، كما في قوله:

"**بأصابعي هذه.. (أصابعي الخرقاء، النحيلة، التي ترتجفُ من لسعةِ الجمال)**

أستطيعُ أن أكتبَ القصائدْ

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 194-197.

وأَفكَّ خيوطَ الحياةِ المشتبكةْ

وأدغدغَ أعناقَ النساء الطائشاتْ.

بكفيّ هاتين أستطيع أن أهزَّ الخصورْ

وأدبّرَ مكائدَ الجمالِ الصغيرة

وأُطْبِقَ على النهودِ المتلعثمة.. كما في صَدَفَةٍ من حريرٍ يرتعشْ.

بهذا الفمِ الخبيث

أستطيعُ أن أتأوّه، وأُقبّل، وأُطْلقَ الحماقات،

وأتذوّقَ ملوحةَ الجمالِ فوقَ بطونِ العذارى.

بعينيّ هاتينِ

أستطيعُ أن أفضحَ ألغازَ الجمالِ المحرّمة

وأعرّي النساء العنيدات

متزلّجاً، كاللص الأعمى، فوق عاناتهن المطيّبةِ بالدلال

وعطرِ الشهواتِ الأَسْود.

بهذه الأشياء الصغيرة.. وبكثيرٍ سواها،

أستطيع أن أُحبَّ، وأَفترسَ، وأصلّي،

وألهوَ،

وأتوجّعَ، وأُخادعَ، وأغضبَ،

وأنتحبَ، وأخونَ الوصايا المقدسة دائخاً أمام هيبةِ الجمال العظيم.

أما بهذا القلبِ

بهذا القلب الصغير، المرتبك، الشجاع، الخجول، المندفعْ..

بهذا القلب الطمَّاع.. الذي لا يكفّ عن الشكوى

فلا أستطيع حتى وأنا أحتفل بجمالِ الحياة، إلا أن أشهقَ من الحسرةِ

وأخافَ من موتٍ شرير يترصّدني.. خلفَ هذه الورقة"(1).

يؤسس الشاعر مداليل هذه القصيدة على الإحساس بالتوتر والقلق والارتكاس النفسي، إذ يسعى الشاعر إلى تكريس مظاهر الحسرة والندامة والقلق الوجودي من جراء ارتكاسات الواقع ودناسة الوجود مكرّساً الصور الغزلية الجسدية الفاضحة، دلالة على التهرؤ الاجتماعي وتدني مستوياته، لهذا، يحاول تصوير الجسد الأنثوي بفوضاوية عابثة، دلالة على النزوع الاغترابي التشويهي، للمقدسات، والمحرمات، والمسكوت عنه في واقع الحياة، إذ يقول: "**بعينيّ هاتينِ أستطيعُ أن أفضحَ ألغازَ الجمالِ المحرّمة وأعرّي النساءَ العنيدات متزلّجاً، كاللص الأعمى، فوق عاناتهن المطيّبةِ بالدلال وعطرِ الشهواتِ الأَسْود**"، واللافت أن التصوير الجسدي الأنثوي الفاضح لمعالم الأنثى دليل على اغتراب الشاعر التشويهي لهذا الجسد، بمعنى أن العفش يخترق حاجز القداسة والحجاب عن هذا الجسد، كاشفاً خباياه، دلالة على نفي المسكوت عنه أو المستور عنه بحجاب العرف والعادة ، بالتعرية الفاضحة والتصوير الحسي الشهواني الدقيق، محاولاً السخرية بالدناسة الوجودية، قائلاً: "**أستطيع أن أُحبَّ، وأَفترس، وأصلّي، وألهو، وأتوجّع، وأُخادع، وأغضب، وأنتحب، وأخون الوصايا المقدسة دائخاً أمام هيبةِ الجمال العظيم**".

وقد يعزِّز الشاعر إيقاع الاغتراب والوجاعة الداخلية بالتمرد وتشويه الموجودات، كما في قوله:

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 377-379.

"هنا، على سريرِ موتنا، نعيشُ ونحلمُ.

على حافةِ الحياة..

نعيشُ ونحلمُ الحياةْ..

كغجرٍ تائهينَ بين الشقاءِ والموسيقا نتدحرجُ إلى حيثُ تقودُنا الأوهامُ..

ونبكي: من الضجرِ أحياناً.. ومن الحنينِ أحياناً،

أحياناً من آلامِ الشعر

وأحياناً لأننا نعرفُ «أن العالمَ كلَّه على خطأ..».

نبكي

لأننا نرى أعراسَ البشاعة

ونشهدُ احتضارَ الجمالْ.

نبكي لأننا نرى سرادقَ الموتِ منصوباً على التلّ..

فيما نحنُ، على السفوحِ المعتمة، ننصبُ الشراك.. ونشحذُ الفؤوسَ

ونلمّع نصالَ الخناجرْ.

نبكي على الجمالِ الذي يشيخُ

والصداقةِ التي تتفسّخُ بذورُها فوقَ الصخرْ.

على من نحبُّ.. وأحياناً على من نكرهْ.

على الطغاةِ، والفلاسفةِ، والعشاقِ،

والقتلةِ، والشعراءِ،

والقديسينْ..

وعلينا أيضاً.

وعلى صانعاتِ الحياة أيضاً..

على أمهاتنا اللواتي، بقليلٍ من حليبهنّ الكريمْ، صنعنَ « رجالَ الحياة..».

لا ليسعدوا

ويحبّوا

ويباركوا نعمة الحياةْ

بل.. ليموتوا فيما بعدُ على الحافّةْ

بغير إيمانْ مطحونين في حروبِ رجالٍ يكرهون الحياةَ والأمل

ويدوسون، كالبهائم، على كرامة الإنسانْ!..

لأجل هذا نبكي.

لأجل هذا أبكي..

لأجل هذا أشُدُّ لحافكَ الدامي

وأصرخ أمام عينيك: لا جدوى يا إلهنا.. لا جدوى.

لا جدوى أيها الأصدقاء.

لا جدوى يا أمهاتنا

ولا جدوى أيتها الأحلام الهالكةُ على صخورِ السفح: لن تأتي المغفرةْ

لن يأتيَ الجمالْ

ولن يأتيَ الأملْ

سيأتي الجنونْ سيأتي الندمْ"[(1)].

تتمفصل مداليل القصيدة على الاغتراب والضياع الوجودي، إذ يحس الشاعر

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 359- 360.

بالضياع والانكسار الوجودي الذي يقوم على المعاناة والمكابدة والشقاء والضياع والاغتراب النفسي المؤلم، كما في قوله: "**على حافةِ الحياة.. نعيشُ ونحلمُ الحياةْ.. كغجرٍ تائهينَ بين الشقاءِ والموسيقا نتدحرجُ إلى حيثُ تقودُنا الأوهامُ.. ونبكي**".
إن البكاء دلالة الثورة والصراخ على الواقع الوجودي، وما الصراخ والبكاء إلا دلالة على اغتراب نفسي داخلي عميق، ينم على تأزم وانكسار وقلق وتصدع وارتكاس نفسي عميق، وإحساس باللاجدوى من هذا الوجود الدامي، الذي يقوم على الحروب وانتهاك كرامة الإنسان، إذ يقول: "**لا ليسعدوا ويحبّوا ويباركوا نعمة الحياةْ، بل.. ليموتوا فيما بعدُ على الحافّةْ بغير إيمانْ مطحونين في حروبِ رجالٍ يكرهون الحياةَ والأمل ويدوسون، كالبهائم، على كرامة الإنسانْ !..**".

وهكذا، يأتي الاغتراب بالتمرد والعبث الوجودي إيذاناً بالثورة والصراخ والبكاء على أزمة الوجود ولحظة الميلاد الأولى، نظراً إلى دناسة الوجود والإحساس باللاجدوى من هذه المعمعة الوجودية في ظل واقع ارتكاسي مأزوم يسير رويداً رويداً إلى الهاوية والإحساس بالخطيئة ودنسها وجنون الندم والقلق والسعي للمغفرة في لحظة التلاشي والضياع والانهيار، إذ يقول: "**لأجل هذا أبكي.. لأجل هذا أشُدُّ لحافكَ الدامي وأصرخ أمام عينيك: لا جدوى يا إلهنا.. لا جدوى. لا جدوى أيها الأصدقاء. لا جدوى يا أمهاتنا ولا جدوى أيتها الأحلام الهالكةُ على صخورِ السفح: لن تأتي المغفرةْ، لن يأتيَ الجمالْ ولن يأتيَ الأملْ سيأتي الجنونْ سيأتي الندمْ**".

إن سعي العفش إلى تكثيف رؤيته الاغترابية وقلقه الوجودي ينمُّ على شعرية التمرُّد بالعبث الوجودي وتشويه الموجودات، دلالة على التأزُّم النفسي والانهيار أمام

ارتكاسات الواقع ومظاهر فساده واتضاعه وانهياره بالفساد والضياع والانهيار.

3. شعرية الوجاعة بتقديس الخطيئة والإيمان بالمتناقضات:

من مظاهر الإحساس بالوجاعة والقلق والتأزُّم الداخلي – عند العفش – تقديس الخطيئة، فالخطيئة هي الولادة الأولى لرحم الوجود، فالعفش يعد الإنسان خطيئة وجودية ويعد الوجود خطيئة الله على الأرض، ويرى أن الإنسان بالخطايا يبدأ إعلان اقترابه، وتعرفه على ماهية الخلق وتناقضات الوجود، يقول العفش:

"أيتها الخطيئةُ التي هي أمي: أُمجّدكْ.

أيتها الخطيئةُ الطاهرةُ، البيضاءُ، الفاجرةُ، العفيفةُ،

المتعفّفةُ، العمياءُ،

المبصرةُ،

الملعونةُ،

المقدسةُ

الرسوليةُ،

البتول...

أيتها الخطيئةُ المباركةْ..

اقبليني خَدّاماً وفيّاً في بيتِ رحمتكْ

أغسلُ قدميكِ بدموعِ قلبي..

أُهَيّئُ لكِ الشراشفَ والنذور

وأُنظّف مرايا حكمتكِ بلهاثي..

أُعِدُّ لكِ النبيذَ والخبزَ والصلواتْ..

أُوقِدُ الشموع.. بيضاءَ صفراءَ شاحبةً.. وأُتمتمْ: أيتها الخطيئةُ الخالصةُ

التي هي أمي..

أنتِ أمي..

التي من ضلعٍ ضعيفةٍ صاغها الشيطانْ

وفي قلبٍ كبيرٍ حفظتها الآلهةْ..: أمي.. وأُمجّدكْ"(1).

هنا، يرى الشاعر في الخطيئة باب المعرفة الوجودية، لهذا، جاء تقديس الشاعر للخطيئة تقديساً للذات بالمعرفة والوصول إلى اليقين الوجودي، وما تمجيد الشاعر للخطيئة إلا تمجيد الإدراك ولذة المكاشفة بعد التيه الوجودي، إذ يقول: "**أيتها الخطيئةُ... أُمجّدكْ.... أيتها الخطيئةُ المباركةْ.. اقبليني خَدّاماً وفيّاً في بيتِ رحمتكْ أغسلُ قدميكِ بدموعِ قلبي..**". فالشاعر يرى في الخطيئة لذة التوبة والمعرفة الوجودية ومتعة الاكتشاف، إذ يقول:

"**التوبةُ خوفْ التوبةُ.. موتٌ أبيضْ.. اتبعْ شهقةَ الحيوان**"(2).

وقد نلحظ أن العفش يقدس المتناقضات، لتصله إلى الله النور الإلهي المطلق الذي أبدع هذه المتناقضات، إذ يقول:

"**في حنجرتي أُحسُّكَ**

تحتَ قلبي أُحسُّكَ..

في ندمي، في خوفي، في وحشةِ أصابعي أحسّكَ

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 518-519.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص 519-520.

في بدني كلّه:

في أمعائي،

ودمي،

ولهاثي،

وحيرتي،

وجنوني...

مثلَ وَخْزةْ...

مثلَ حشرجةْ.. مثلَ مسمارٍ يلتمعُ في راحةِ مصلوبْ

مثلَ نسمةِ نورٍ تهبّ من شمعدانٍ أزرقْ..

مثلَ سؤالْ

مثلَ أَرَقْ..

مثلَ لسعةِ قصيدةْ...

مثلَ أنْ يصرخَ الخائفُ: يا ويلي...

مثلَ شهقةٍ خلفَ طيفٍ سرّيٍ ينبعُ من الظلامْ..

مثلَ أنْ يقول أيّوب لخالقهِ: « يا ربّي... عبْدُكَ صابرٌ وضعيفْ»

مثلَ أنينِ عبدٍ مُمْتنٍّ لأنه يتألمْ...

مثلَ زهرةٍ يتيمةٍ تتنفَّس في قفصٍ بلّورْ...

أُحسّكَ تحت قلبي.. وأكثرَ ممّا تحتَ قلبي

لهذا أقول لك: لا تَمْتحِنّي طويلاً...

أخافُ أنْ أَهْلَكَ قبل أن أصلَ إليكْ

أو أقولُ لكْ؟

امتحِنّي أيضاً وأيضاً وأيضاً

وضلِّلني أيضاً وأيضاً وأيضاً

لأُومنَ أيضاً

وأيضاً

وأيضاً

أنني، بلهاثي خلفكَ أيها الجمالُ القاسي،

أستطيع أن أعرف دائماً

أنني على طريقِ « بولص» الخالدةْ

الموصِلةِ إلى بَرَكةِ الحياة"(1).

هنا، يرى الشاعر في المتناقضات نقطة الاكتشاف الإلهي المبدع لهذه الجدليات والاصطراعات الداخلية، لهذا يحس الشاعر بالذات الإلهية في كل أجزاء بدنه في كل ذرات دمائه وأنفاسه وحيرته، إذ يقول: "**في حنجرتي أُحسُّكَ تحتَ قلبي أُحسُّكَ.. في ندمي، في خوفي، في وحشةِ أصابعي أحسّكَ في بدني كلّه: في أمعائي، ودمي، ولهاثي، وحيرتي،**". ويرى الشاعر أن الإنسان في معمعة التيه والضلال ودنس الخطيئة تقوده هذه المتناقضات والجدليات إلى الإيمان المطلق بالإله الخالق لهذه الجدليات، كما في قوله: "**امتحِنّي أيضاً وأيضاً وأيضاً وضلِّلني أيضاً وأيضاً وأيضاً لأُومنَ أيضاً وأيضاً وأيضاً أنني، بلهاثي خلفكَ أيها الجمالُ القاسي، أستطيع أن أعرف دائماً أنني على طريقِ «بولص» الخالدةْ الموصِلةِ**

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 522- 523.

إلى بَرَكةِ الحياة".

وهكذا، يؤسس نزيه أبو عفش رؤيته على شعرية الوجاعة وتقديس الخطيئة للوصول إلى المكاشفة الوجودية ولذة المعرفة الوجودية التي تقوده إلى جوهر الحقيقة، وهي الذات الإلهية التي أبدعت هذه الجدليات والمتناقضات الوجودية، وما الموجودات إلا دلائل أو علامات تقود إلى خالق مبدع، لهذا، يطلب الشاعر من الله إلا يمتحنه كثيراً، لئلا يهلك قبل الوصول إليه، إذ يقول: "**أُحسّكَ تحت قلبي.. وأكثرَ ممّا تحتَ قلبي لهذا أقول لك: لا تَمْتحِنِّي طويلاً... أخافُ أنْ أَهْلَكَ قبل أن أصلَ إليكْ**". إن هذه الرؤية التأملية الصوفية تعكس فلسفة عميقة في ماهية الخلق والوجود، فالشاعر يرى أن كثرة الامتحانات والبلاءات المتتالية على ساحة الوجود قد تودي بسنوات العمر دون أن يصل المرء إلى نقطة الاكتشاف ولذة الاقتران والالتصاق بالمطلق منبع المعرفة الوجودية والخلق الوجودي.

وهكذا، تسيطر على قصائد نزيه أبو عفش حالة من الإحساس بالعدمية والتلاشي والنزوع إلى تكريس الجدليات والمتناقضات رداً على ارتكاسات الواقع وتناقضات الذات المعيشة على أرض الواقع، هرباً من دنس الذات ودنس الوجود المأزوم المتعلق بهذه الذات، وما نزوع العفش إلى دنس الخطايا إلا لإدراك المعرفة والكشف عن منبع النور الإلهي الذي أبدع هذه الجدليات والمتناقضات وإن أغرق في التشويه المفرداتي للوصول إلى هذه الغاية، لدرجة يظن القارئ معها أن أبا عفش وصل على مرتبة الإلحاد وإنكار الذات العليا، لكن من يتأمل في ذلك يلحظ أن هذه الجدليات مردها ارتكاسات نفسية قلقة، ناتجة عن نفيه للوجود والذات نفياً مطلقاً، كردٍّ فعلٍ عما يعانيه من ضغوط وأزمات نفسية ناتجة عن الصراع

والتساؤلات الوجودية المغرقة في التأمل في نظرية العدمية والفلسفة الوجودية.

نتائج واستدلالات

1. إن جوهر الرؤية الشعرية – عند نزيه أبو عفش – يتكمن في إثارة الجدليات والمتناقضات، ارتداداً نفسياً مأزوماً عما يعانيه من اغتراب داخلي، مردُّه الإحساس بدناسة الوجود ودناسة الأشياء المحيطة بهذا الوجود، وهذه الرؤية، متأثر بها بالشعراء الغربيين الذي ينحون في تأملاتهم صوب فكرة العدم والوجود وعلاقتهم بالله والخلق والكون والحياة.
2. إن في أشعار العفش نفثات صوفية، وهي على قلَّتها تؤكد نزوع العفش الداخلي إلى التأمل، تثيره حركة الأشياء المتناقضة وصخبها النفسي، لهذا، نجده يكثر من ذكر الموت والحياة، والنور والظلمة والخوف والأمان، و"الخطيئة والتوبة والغفران"، وكأن العفش يدرك بتأملاته أن الأشياء جميعها تسير صوب منبع وجودي دائم لا يزول هو الجمال الإلهي الذي أبدع هذه المتناقضات والجدليات.
3. تستقطب قصائد العفش القارئ بهذا البُعد النفسي الذي تخطُّه على بياض الصفحات، راصدة حركة الذات من الداخل، مثيرة فيه الحس التأملي والصدى النفسي، وكأن قصائده تحاكي الجوهر، تحاكي العمق، أكثر من محاكاة السطح أو المظهر الخارجي، لهذا، يمتلك العفش قدرة هائلة على رصد الجوهر والصدى النفسي الداخلي، أكثر من الشعراء الكبار الذين يتجهون إلى التزويق والتنميق التشكيلي على حساب الروح الداخلية وصداها النفسي.

4. يملك نزيه أبو عفش في قصائده جوهر الحكمة، وهذه الحكمة منتزعة من تأملاته في ازدواجيات الكون وجدلية الأشياء واصطراعها على ساحة الوجود، من ذلك قوله: **[الخوفُ خطيئة الخوفُ قبرُ العالم]**[1]، إن من يمعن النظر في القول السابق يدرك نفثها التأملي وإيقاعها النفسي المتصف بالحكمة، وهذه المحاكمات العقلية الذهنية في قصائد العفش تدعو القارئ إلى الغوص في تأملاتها ومغزاها الدلالي لاستنباط إيقاعها النفسي المكثف وصداها الدلالي المتصف بالحكمة والعبرة وعمق التجربة المعيشة.

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 522.

الفصل الثاني

فضاءات شعرية في لغة نزيه أبو عفش

الفصل الثاني

فضاءات شعرية في لغة نزيه أبو عفش

تنطوي بعض التجارب الشعرية على حيزات تصويرية وفضاءات شاعرية مبتكرة تحفز القارئ على تتبع مثل هذه التجارب، نظراً إلى ما أثارته من إشكاليات وما أضافته من محفزات لغوية وشعورية جديدة، وتعد تجربة نزيه أبو عفش من التجارب المهمة التي شكلت منعطفاً في بنية القصيدة الحداثية، نظراً إلى إثارته حولها من أصداء على المستوى العربي، وتعدُّ قصائده ذات التأملات الوجودية من أكثر قصائد شعراء الحداثة عمقاً وتكثيفاً مشهدياً.

وما من شك في أن إثارة المتلقّي المعاصر بالقصائد الحداثية اليوم لأمرٍ بغاية الصعوبة، نظراً إلى ما تنطوي عليه مثل هذه القصائد من تغريب وانحراف مباغت على مستوى الإسناد، وغموض يشوه درجة فهمها وتلقّيها بالنسبة إلى جمهرة كبيرة من جمهور المتلقّين، ومن هنا يثيرنا تساؤل على درجة كبيرة من الأهمية، وهو: كيف يمكن لبعض التجارب الحداثية الآن أن تجذب هؤلاء الجمهور إليها بعدما بدا شيئاً فشيئاً ينأى عنها ويعاود مرجعيته إلى القصائد الكلاسيكية؟ هل السبب يعود إلى الشعراء أنفسهم أم إلى الجمهور ذاته الذي يأنس بالأصوات المنسجمة والقوافي المتناغمة، وأي خلل في مثيرات الإيقاع أو الدلالة تنفر القراء منه؟!

فالحق يقال: إن أكثر الأسباب التي دعت جمهور المتلقّين إلى النفور من عالم القصيدة الحداثية اليوم تكمن في تسلُّق بعض التجارب الشعرية الهشة مضمار

الشعر الحديث "شعر التفعيلة" دون أن تملك الموهبة الفنية القادرة على الإثارة والشاعرية، هذا من جهة، وتغريب الشعراء الموهوبين لتجاربهم بالغموض، والتلاشي، والتشظّي المباغت والاستغراق في الصور العبثية اللاهية التي لا تملك مرجعية شعرية رومانسية مثيرة، قادرة على استقطاب الجمهور بالصورة المشهدية، أو اللقطة الرومانسية الشاعرية بالجدة، والابتكار، والثالث غياب الإيقاع الخارجي عن القصيدة متمثلاً بالقافية والأوزان المنتظمة، إن كل هذه العوامل ساهمت مجتمعة في نفور الكثير من جمهور القراء من هذه القصائد.

والسؤال الجوهري المطروح أمامنا الآن:

كيف استطاعت بعض التجارب الحداثية أن تجذِّر وجودها على الساحة الشعرية بقوة؟ رغم الكثير من تلك المزالق والعقبات التي اعترضت طريق القصيدة الحداثية؟.

إننا نقول بمصداقية وشفافية متناهية: إن التجربة الشعرية الحداثية – لتجذُّر وجودها بقوة – ينبغي أن تنأى عن التشتيت والتغريب العبثي الهذياني، مفعلاً رؤيتها من خلال الإيقاعات الجدلية الديالكتيكية البسيطة دون انحراف في مسارها التصويري إلى درجة التغريب حيناً، والابتذال، والغموض، والعبث الفانتازي حيناً آخر، وإننا من مطالعتنا في الأعمال الشعرية لنزيه أبو عفش وجدنا أن في لغة هذا الديوان مثيرات تصويرية مباغتة وأسلوبًا رومانسياً شفيفاً يأخذ المتلقي إليه من إيقاع الصورة التشكيلية (العنقودية) المثيرة حيناً، ومن تفعيل المشهد الشعري الرومانسي، ذي اللقطات الكثيفة والمشاهد المتداخلة حيناً آخر، ومن تفاعل المداليل الشعرية على مستوى الاستحضار والتلاقي النصي تارة، ومن المضاعفة التصويرية والمناورة

المشهدية بالتضاد، والتكرار، والنفي، والإثبات، والقلب، واللف اللفظي، والتناغم التشكيلي المباغت تارة أخرى، كل هذه الأمور مجتمعة تجعل من دواوين الشاعر نزيه أبو عفش مثيرة في حركتها الشعرية، ودفقها العاطفي النفسي الشاعري المثير، ليس على مستوى الصور الجزئية البسيطة فحسب، وإنما على مستوى المشهد النصي الكلي العام.

وما يلفتنا في قصائد دواوينه كلها بالإضافة إلى تشكيلها الشاعري المثير، قدرتها على مباغتة المتلقّي بإيقاع التشخيص والأنسنة، فهو من أكثر شعراء الحداثة ولعاً في توظيف إيقاع الأنسنة والتشخيص في قصائده حتى على مستوى الصور الجزئية وعتبات العناوين الجزئية كلها أيضاً.

ولنبدأ في مقاربة بعض النماذج الممثلة لهذه الشعرية العاتية الجسور، حتى نتمثل توافقنا معها واختلافنا عنها، وتقديرنا لها في كل حال، يقول في قصيدة "النفق":

"لا يعنيني من أمر هذه البلاد
غير هوائها الذي يشح
وفضاء عصاتها الذي ينغلق
لا يعنيني من أمر هذه البلاد
غير أنين البهائم.. تعرج مفلوجة من العناء والضجر
ورائحة آباط النساء
يعبرن الظلام بين خريف وخريف
لا يعنيني من أمرها

غير هذا النفق النبيل

أصعد فيه شهيقي...

وأرتب ظلامه

كما يليق بقبور العوانس وأضرحة الأشقياء

لا تعنيني المأتم،

لا تعنيني النعوش،

لا تعنيني أسوار الجبانات المزوقة كحدائق ملوك الصحارى

لا تعنيني الرايات

أمزقها في أحلامي لأخيط منها السراويل والشراشف والمناديل..."[(1)].

يردد الشاعر لفظة (لا تعنيني) في القصيدة مرات متتالية، معبرًا من خلالها عن صراعه النفسي، ثم صراع داخله مع الخارج، متقمصًا روح الثورة على الواقع، بكل ما فيه من مشاهد حياتية، بسخرية لاذعة، غايتها تقريع الواقع، وتعريته بكل ما فيه من سلبيات، وما قوله: "**لا تعنيني الرايات... أمزقها في أحلامي لأخيط منها السراويل والشراشف والمناديل**" إلا صورة لافتة تنم على سخرية مريرة، تصل حد الاشمئزاز، وهذا التكرار من شأنه أن يولد مستوى صوتيًا خاصًا للنص، يؤدي إلى إيقاعات داخلية، تعبر عن صوت الحدث ومجرى الشعور، فضلاً عن وظيفتها التأثيرية في شحن المتلقي، للإحساس بمرارة الواقع وصوره المنفرة المؤلمة. لهذا يحاول الشاعر أن ينسلخ عن هذا الواقع، بلفظة "**لا تعنيني**" أو "**لا يعنيني**". مؤكدًا جهامته وقبحه، وانفصاله التام عنه.

---

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ج2 ص 222- 223.

ولأن اختيار المفردات في الشعر لا يمكن أن يكون اعتباطيًا ولا عشوائيًا، بل هو مجلى القصد ومناط الإرادة التعبيرية فإن الشاعر يختار مفرداته بدقة، لتعبر عن الواقع خير تعبير، حتى وإن استخدم بعض المفردات اللاشعرية مثل "**السراويل – آباط النساء – قبور العوانس**... إلخ".

وأبرز ما نجده في شعر العفش تراكم الأسئلة، إذ إن "صناعة الأسئلة من أهم أدوات الشعر الصافي، فبعده عن التقرير النثري لا يكمن فقط في قدرته على تضفير الصور وتحفيز التخيل، وتنشيط الطاقة الخلاقة لمتعاطيه، وإنما يتمثل هذا البعد أيضًا في طرح الاستفسارات – الحقيقية والمجازية – عن الذات والآخر، عن الطبيعة والإنسان، عن منظومة الكون الشاملة. فخلف كل ثنية من الوجود يتراءى ألف سؤال عن ماضيها وحاضرها، علاقاتها وغياباتها، في ضباب هذه الأسئلة تنبت عروق الشعر، وتبرز عناصر جودته... فالشعر لا يستوطن اليقين المصمت ولا الإجابات المسبقة، بل يعيش دائمًا في هذه المنطقة المتراوحة بين الصمت والنطق، بين السؤال والإجابة، بين فتنة النحر ومنابت الصدر"[(1)].

وقد تعود العفش على أشكال بديعة للسؤال، منها هذه الصيغة المحببة "**أسأل نفسي: هل...أسأل نفسي: ماذا..**" التي تراوغ في الطرح، وهي تفضي بالقول، نراه مثلاً يبني قصيدته "**تضرع**" على نحو متدفق من الأسئلة الملحاحة:

"**في كلّ صباح**

ما إن أفتح عيني على نور الدنيا

أسأل نفسي:

---

(1) فضل، صلاح، 1991 – نبرات الخطاب الشعري، ص 110.

ماذا حصل الليلة وأنا نائم؟

ما أخبار الهزات الأرضية؟

كم عدد الأموات على جبهات الحرب الأهلية؟

هل دفنوا أشلاء القتلى؟

أم تركوا العقبان تهبُّ على أعينهم

وتنقي أثلام الأدمغة الحيرى من سوس الأفكار؟!

هل مسحوا عن أفواه المذبوحين لعاب الخوف الأخضر؟!

هل عصبوا أعينهم؟

هل قالوا لهم: "ابتسموا"

هذي اللعبة ليست إلا تمرينًا

ما يلبث أن يمضي.."!!!

والموتى... والموتى...

هل صرخوا؟ هل خافوا؟ هل صلوا

هل تابوا عن هفوات ضمائرهم؟!

هل قالوا: يا الله انظر؟

هل ركعوا قدام الجلاد وقالوا:

ارحمنا يا ابن أبينا الطيب؟!..."[(1)]..

تنعكس ظاهرة القلق الوجودي والتوتر العاطفي على البناء العضوي والنغمي للقصيدة، إذ إننا نلحظ – منذ البداية – تراكم الأسئلة حيال هذا الضغط النفسي

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – الأعمال الشعرية، ج2 ص 479- 480.

والقلق الوجودي الذي يعانيه الشاعر في واقعه، فهو قلق دائمًا يتساءل عن واقع العالم المتردي القائم على الدماء والتناحر والحروب، لهذا جاء النغم حادًا مرتفعًا، ليكون معادلاً للإحساس المضطرم في نفسه **(الموتى... والموتى هل صرخوا؟ هل خافوا؟ هل صلوا؟ هل ركعوا قدام الجلاد... وقالوا: ارحمنا يا ابن أبينا الطيب)**.

ويأتي المقطع الأخير امتدادًا موحيًا للذي قبله، وتستمر صيغة الاستفهام والنداء كأنها حالة استغفار وتهدج:

أتضرع:

يا الله..

مدّ أصابعك الزرق إلى قلبي، علّي أغفو ثانية

أطفئ هذي الحيرة، هذا الخوف – الكابوس..

تلطف واحملني بين يديك القادرتين

لعلي أتخطى هذا الجرف الأعمى

وأحط رحالي فوق مياه بحيرتك الزرقاء

وهناك اتركني

أبني كوخ حياتي بالغيم

وأرعى – فوق الغيم – خرافي وذئابي..."(1).

فالنداء والتضرع – هنا – جاء امتدادًا للاستفهام والتلهف إلى ومضة أمل، وهو المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، فهو يريد أن يعيش حرّاً دون قتل أو تدمير، وما قوله: "**وهناك اتركني أبني كوخ حياتي بالغيم، وأرعى – فوق الغيم – خرافي**

---

(1) المصدر نفسه، ج2 ص 480 – 481.

وذئـابي..." إلا دلالـة علـى رغبتـه فـي العيش حرًا فـوق الغيم يرعـى خرافـه وذئابـه بحرية وأمان دون خوف من قتل أو انتهاك أو تدمير.

إن بعض قصائد الديوان مثل (صندوق الموت – موت أبيض – كفن مقلوب – مجـرد أمـوات – رائحـة دم) تضـعنا إزاء عـالم كابوسـي مفـزع، تحتشـد مفرداتـه بالصور الحلمية المخيفة، حيث نشاهد أنهارًا من النار تثقب ذاكرة الشاعر، فتخرج منها نساء بغير صدور، ورجال بغير رؤوس، وبلاد بغير بيوت، وتتصدع جمجمة الشاعر فتخرج منها القطارات والمدن والشوارع والملائكة العمياء والعظام تستيقظ وتمشي مثلما يتراءى في هذه الصورة:

"**سمعت أنّة الظلام تعلو فطرقت حجر الظلام**

طرقت حتى استيقظت عناصر الخليقة الأولى:

العظام استيقظت... ونهضت تمشي

الضلوع استيقظت... ونهضت تمشي

النعاس استيقظ

استيقظت العناكب، الديدان، ذرات الهيولى الأم،

نمل التعب الممجد

استيقظت الروح...

وفرت نحلة !

"**يا الله، يكفي ألمًا**

تعبتُ. بل تعبتُ . بل تعبتُ مما تتعب الوحوش منه

تعبتْ مخالبي، ناري، حديدي، شهوتي.

تعبت من طيش رماحي... وتعبت منك

داوني إذنْ

داوِ حديدي بحليب الضعف

داوِ حيرتي بحيرة الجمال..."[1].

يعتمد نزيه أبو عفش البناء السرياني في معظم قصائد الديوان شأنه في ذلك شأن بعض أضرابه من شعراء السبعينيات والخمسينيات أمثال محمد عمران، وأدونيس وفايز خضور وعبد القادر الحصني ومحمد الماغوط،... وغيرهم "وقد عوَّلت السريالية كثيرًا على استخدام الفن أداة لارتياد المجهول واستكشاف ما يحيط به من غوامض. سواء في العالم الداخلي للإنسان أو في العالم الخارجي، ومن ثم اعتدت السريالية بفكرة السفر، التي عوَّل عليها من قبل بودلير ونيرفال. وقد رأوا في السينما حينذاك وسيلة للسفر إلى عالم الغوامض، كما كان من وسائلهم للسفر إلى هذا العالم أيضًا "الحلم" تلقائيًا كان أو مستثارًا"[2].

وكثيرًا ما يعمد أبو عفش إلى "الحلم" لبناء عالمه الشعري، ولذلك فإن كثيرًا من قصائده تبدو أشبه بـ بناء سريالي لحلم مفزع يتحول تحولات مختلفة.

"**أحلم أني نائم حتى يفيق الميتون**

نائم يسبح قلبي في فراغ أسود

وجسدي يغرق في طراوة الطين"[3].

---

(1) المصدر نفسه، ج2 ص 265 – 267.

(2) انظر الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ص 449، وانظر كذلك السريالية والشعر، د. نادية كاملة، مجلة شعر، ع2، سنة 1976، ص 121 – 132.

(3) أبو عفش، نزيه، 2003 – الأعمال الشعرية. ج2 ص 171.

وتحتشد مفردات حلمية مزعجة كالأخطبوط والطحالب والدود والنمل ومناقير الجوارح التي تتخطف الذات في صور مرعبة أقرب ما تكون إلى الكابوس الجاثم على الصدر، من ذلك قوله:

"**ماذا يحدث في السماء**

حين تفتح امرأة غطاء النعش وتصرخ: يا ولدي

حين ببساطة، يبتسم نجارو التوابيت

وحفارو القبور

ومنظفو الشوارع من الموتى

حين يتجول محنطو الجثث في الأحياء

ويطرقون الأبواب..."(1).

ومن القصائد التي تعتمد البناء السريالي الخالص قصيدة: **(ما يشبه كلامًا أخيرًا)**، حيث تحتشد بصور المطاردة المفزعة والمفردات الكابوسية كالعظام، والجماجم، والموت، والطعن، والقضاة، والسفاحين، كما في قوله:

"**وكان أمامي وحولي قضاة فتكة، وكهنة يشحذون السيوف، وبغايا عفيفات الأعين والأهداب... يطيبن شواربهن بماء قرنفل وشحوم شهداء عاثري الحظ...**

كنت أراهم، فوق منصّتهم المرفوعة على الرماح وعظام الموتى

تحت أضواء كاشفة... وهديل ثكالى... وصياح مهرجين، يستعدون لإصدار أوامرهم بإعدامي حرقًا حتى الموت..."(2).

---

(1) المصدر نفسه، ج2 ص 63.

(2) المصدر نفسه، ج2 ص 183.

وتحتشد الصور العبثية التي تجسد حالة الذات المصدومة في واقعها، فتطالعنا مثل هذه الصور:

"**لكن... يا جدي الله الطيب، وأنا ابنك وحفيدك**

خذ عني أبناءك أو خذني عنهم

كي تهدأ روحي فوق خرائب هذي الأرض... فأرتااح

خذني نحو النوم الآخر.. يا رب ضميري

أو أبعد عني مدية هذا اليأس السفاح.."[(1)]..

كما عمد العفش لأن يكون شعره عبثيًا ذا بنية تعبيرية وأدائية، ترتبط ارتباطًا كليًا بالموقف الشعوري والوجداني الذي يعبِّر عنه الشاعر، والدعوة إلى إقامة العلاقات الدلالية بين البنية والرؤيا واللغة، لكي تصبح القصيدة وحدة فنية موضوعية في بنية متماسكة ومتكاملة من الأساليب التركيبية والتشكيلية والتعبيرية والأدائية التي تتفاعل معها ذات الشاعر مع تأطير الوعي الجماعي، الذي ينظم المنظور والدلالة في نسيج شعري، يقود إلى مزيد من (الانحرافات) و(الانزياحات) الدلالية واللفظية، ويؤدي إلى اتّساق القصيدة في بنية كلية منسجمة ومتماسكة، ففي قصيدته "مجرد أموات" يتناول الشاعر مشهدًا إجراميًا رآه على الشاشة الصغيرة، فشحنه شعوريًا بالغضب والثورة قائلاً :

"**الأموات على الشاشة... مجرد أموات على شاشة!!**

مشلوحون على لحمك الصخري أيها العالم

مثل حراشف صدئه

---

(1) المصدر نفسه، ج2 ص 481.

مثل حراذين تحلم

مثل دمامل عمياء مبقعة بطين أخضر!!

مجرّد أموات على شاشة

اسمعوا:

الأموات على الشاشة

أموات حقيقيون

أموات من لحم وعظام وخوف موت

أموات ماتوا

أموات تعذبوا

أموات صرخوا قبل أن تجيء الكاميرات:

أيها العالم الكلب

نبصق على شرفك"(1)...

فمن المؤكد أن الشاعر قد مهَّد لمشهده بهذا التمهيد الاستهلالي (الأموات على الشاشة... مجرّد أموات على شاشة !!) الذي يعد البؤرة المولدة التي تهيمن بفاعليتها على القصيدة بكاملها، حيث تكون فيها إشعاعات النص متجهة نحو تعميق جو الوحشية والانتهاك والقتل الذي تعرضت له أمتنا العربية في أرجائها كافة. وعلى الرغم من أن تلك الصور "قد تبدو بديهية مفكَّكة إلا أن ذلك ليس بالصورة الحقيقية للقصيدة، بل إن هذا التفكك الذي يبدو يولد خلفه طاقات مجتمعة. تبدو من خلال البناء الشعري. إن الخيال الشعري في تفكُّكه السطحي، إنما يقصد

(1) المصدر نفسه، ج2 ص 489 – 490.

من ورائه الدعوة للنفاذ خلف هذا التفكُّك لإقامة تعادل في نظام القصيدة الشامل"[1].

وقد دل الشاعر فيها على قدرته في استثمار الوحدات اللغوية في مستواها العادي، ليخلق لغة شعرية فوق اللغة – إن جاز التعبير – إذ إنّ العفش كمظفر النواب يعرِّي الواقع بلغة شعرية ساخرة، تكسر حاجز التقديس والمألوف والعرف السائد: "أيها العالم الكلب نبصق على شرفك".

نتائج واستدلالات:

1- إن قصائد نزيه أبو عفش تمتاز بنزوعها إلى التعرية والمكاشفة الرؤيوية بأسلوب سهل واضح لا يدع المتلقّي يستنفز قواه في التأويل، مما يجعلها دائماً مستقطبة للمتلقي، بحركتها المشهدية وإيقاعها النفسي الكثيف.

2- إن من أهم مثيرات القصيدة – عند العفش – التخليق الشاعري لتراكيبه الشعرية التي تنأى عن التقليد والمشابهات التصويرية المألوفة، بتشبيهات مستعصية عن التنميط والإدراك، من حيث قدرتها على المباغتة والإثارة، والمفاجأة، بجمعها بين دوالٍّ من حقول دلالية متباعدة.

3- إن – ما يلفتنا – في قصائد هذا الديوان – تفعيلها لإيقاع السرد وتشعيرها له بأسلوب تشكيلي تصويري مراوغ غاية في الإثارة المشهدية، والتكثيف الإيحائي والقدرة على المناورة والتحكم بسرعة رصد الأحداث، وتكثيف الصور في توصيف الحالة الشعورية أو لحظة التأزُّم الشعوري، لتبدو الصور رغم تراكمها الكثيف مثيرة في حركتها التصويرية وبُعدها الإيحائي.

4- إن الإيحاءات النفسية التي تختزنها قصائد العفش تثير القارئ، لأنها تنقل

(1) عيد رجاء: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص87.

البـواطن الشـعورية بكـل صـداها النفسـي وعمقهـا الشـعوري المكثـف، وكـأن دواخـل العفش هي التي تصيغ قصائده.

تلكم قراءة أُولى لدواوين الشاعر (نزيه أبو عفش) حاولت فيها أن أقدم بعض الـرؤى الفنيـة الكاشـفة عـن العـالم الشـعري لـدى شـاعرنا العفـش، وقفـت فيهـا علـى جوانـب هامـة تكشـف لنـا بشـكل أو بـآخر عـن رؤيتـه الشـعرية، راجيًـا أن يسـمو مـا قدمته إلى المستوى الجمالي والفني المطلوب لإفادة المتلقّي، فالمتلقّي أولاً وأخيرًا هو الحكَم الفاصل في كل نتاج أدبي أو نقدي مجسَّد.

الفصل الثالث

الإيقاع الجمالي في شعر نزيه أبو عفش

1- التبئير المشهدي.

2- المناورة التشكيلية.

3- التراكم الفني.

4- الصدمة المشهدية.

5- شعرية القصائد اللوحة أو القصائد الصورة.

6- شعرنة النداء ومداليله المفتوحة.

* نتائج واستدلالات.

الفصل الثالث

الإيقاع الجمالي في شعر نزيه أبو عفش

إن الإيقاع الجمالي من أكثر الإيقاعات إثارة في شعر نزيه أبو عفش، نظراً إلى ما تنطوي عليه قصائده من مثيرات جمالية غاية في المباغتة والإثارة والتراكم الدلالي والمفاجأة السردية والقفلة المشهدية والعمق التصويري والحرفنة الشعرية في الانتقال بين المواضيع والرؤى والأفكار المتدرجة من الحيز الجزئي إلى الحيز الكلي، ومن البساطة والسهولة إلى المفاجأة والمراوغة والإدهاش والانتهاك المتعمد للنواميس الطبيعية والاجتماعية والرؤى الواقعية إلى فانتازيا الرؤيا وعبثية المشاهد والدلالات وصخبها الفانتازي المثير.

ومن تدقيقنا في البُعد الجمالي لمثيرات قصائد نزيه أبو عفش نلحظ انبناءها على مثيرات جمالية غاية في المباغتة والإثارة الشعرية، نذكر منها:

1. **التبئير المشهدي:**

ونقصد بـ[التبئير المشهدي]:

تكثيف الرؤية الشعرية حول مؤوّلة المحور أو المركز الاستقطابي للمشاهد الشعرية، لتبدو المشاهد الشعرية مجزَّأة في سياقها المفرداتي البسيط، لكنها متفاعلة على مستوى التشكيل والرؤية الكلية عامة، مما يجعل المشاهد متمركزة حول مؤولة نصية تشكل بؤرة المشهد ومركز استقطاب جزئياته ومداليله كافة.

وقد استطاع نزيه أبو عفش أن يزعزع المخيلة الشعرية بإضفاء دلالات جديدة على مشاهد واقعية بوصفها نوعاً من التفعيل والتبئير المشهدي حول مؤولات

متخيلة ومشاهد غير مرئية، بغية تحفيز المخيّلة لدى المتلقّي لتلقّي هكذا مداهمات مشهدية مبئِّرة للحدث أو المشهد النصي بشكل عام، كما في قوله:

"صناديقُ بريدِ الموتى مليئةٌ بالأزهار:

صفراء قادمةٌ من جهةِ الموت

بيضاء تحلمُ أن يكون لها ماضٍ صالحٌ للذكرياتْ

زرقاءُ تتنفسُ – من ذبحاتِ أعناقِها – رائحةَ سمواتٍ آفلةْ

حمراءُ فاجرة متخنةٌ بفضائحِ الجمالْ

ورديةٌ، شاحبةٌ، بنفسجيةٌ، نادمة، نعسانةٌ وخجولةْ

عطشانةٌ ومندَّاةٌ بماءِ حيائها.

أزهارٌ. أزهارٌ. كثيرٌ من الأزهارْ! لكن... لا تسمعُ ضحكة.

وأسفلَ البطاقةِ (كأنْ لم يتذكر أحدٌ ميراثَ الألم!):

تمنياتُ الأصدقاءِ بمئةِ عامٍ أخرى من السعادة....

الأزهارْ: ربيعٌ مذبوحٌ ينتحبُ على مائدةِ ربيعٍ يُذبحُ.

الأزهارْ: بابا نويل الموتى.

أبداً، ليست ربيعاً. إنها رسائلُ الخريفِ ممهورةً بخاتمِ الأبدية....

أقولُ، ولا أحدَ يصدِّق: لا أريدُ الأزهارَ بل الذين أرسلوها"(1).

تتمفصل مداليل هذه القصيدة حول مؤولة الموت، مكرساً مصفوفة متكاملة من الدوال الشعرية، حول هذه المؤولة المؤولات الشعرية المبئرة لمشاهد الموت، كما في الصور التالية "**صناديقُ بريد الموتى مليئةٌ بالأزهار: صفراء قادمةٌ من جهةِ**

(1) عفش، نزيه، 2005 – ذاكرة العناصر ، دار المدى، دمشق، ط1، ص 238-239.

الموت ربيعٌ مذبوحٌ ينتحبُ على مائدةِ ربيعٍ يُذبَح. الأزهار: بابا نويل الموتى"، إن تكرار مؤولة الموت – في هذه القصيدة – دليل تبئير هذه المؤولة واستحواذها على فضائها الدلالي، واللافت أن الشاعر يؤسِّس عالمه الجدلي على الاصطراع الدلالي بين مؤولة الربيع والأزهار التي تمثل حقل الخصوبة والجمال ومؤولة الموت والخريف التي تمثل حقل العقم، إذ إن هذه الدوال تعكس حركة جدلية مبئرة للمشهد الشعري الذي يجسده الشاعر على المستوى المشهدي والتصويري بشكل عام، دالاً من خلاله على هاجس القلق وحالة الصراع الداخلي القائم بين الإحساس باليأس والموت والإحساس بالأمل والحلم الذي سرعان ما يخبو فجأة وتطفو مؤولة الموت على الدوال كلها مؤذنة بالقتامة والسواد.

وقد يبني الشاعر عالمه الشعري مبئراً المشهد حول جدلية "**الموت والحياة**" و"**الصعود الهبوط**"، كما في قوله:

"**هو ذا، في أصفرِهِ الباهتِ الحزينْ،**

يصعدُ وينزلُ على حبلِ هواءٍ سريٍّ مشدودٍ بينَ سقفِ السمواتِ

وسقفِ الهاوية.

يصعدُ وينزلُ.

ثم يصعدُ وينزلُ

لا النزولُ يدنيهِ من "تحتٍ"

أرضٍ تثبتُ وتنحّي

ولا الصعودُ يوصلُه إلى"فوقٍ"

نافذةٍ أو شرفةٍ أو ساريةِ برجٍ.... يصعدُ وينزلُ هواءً ....

ثواني الكابوسِ الصغيرةِ العشرُ (عشرٌ !..) صارتْ الأبديةَ.

وهو يصعدُ وينزلُ

ويصعدُ وينزلُ ويصعدُ..

ولا تنتهي الأبدية.....

ما بين فوقٍ شاهقٍ وتحتْ..

بينَ تحتٍ غامقٍ وفوقٍ كابوسيّ

يتقاذفهُ مكوكُ الفزعِ، وينذرهُ (ينذرني) بضربةِ موتٍ لا رادَّ لها.

وأنا، فوقَه وفوقَه، معلقاً بصيحاتِ قلبي، بلا حولٍ غيرِ حولِ العاجز،

أتفرَّجُ على موتِه فلا تخرجُ مني غيرُ صيحةٍ لا...

وما الذي أستطيعُه، وأنا فوقُ، وهو بينَ تحتٍ وفوق !...

ما الذي يستطيعُه أبٌ عاجزٌ ليسَ بوسعِه أن يستطيع ؟!

ما الذي.... غير أن أجعلَ صياحَ قلبي أعلى...

وأمدَّ لهُ حبالَ عيني... يتمسكُ بها وينجو ؟..

ما الذي...؟

وهو يصعدُ وينزلْ ويصعدُ وينزلْ"[(1)].

تتأسس الحركة الشعرية – في هذه القصيدة – على دينامية المشهد الشعري الذي يعتمد إثارة الحركة المشهدية بالتضاد والمنافرة الدلالية بين الجمل الشعرية التالية: "**يصعدُ وينزلُ. ثم يصعدُ وينزلُ لا النزولُ يدنيهِ من "تحتٍ" أرضٍ تثبتُ وتنحِّي ولا الصعودُ يوصلُه إلى "فوقٍ" نافذةٍ أو شرفةٍ أو ساريةِ برجٍ**". واللافت –

(1) المصدر نفسه، ص 35-37.

علـى الصـعيد الـدلالي – أن الشـاعر يشـعر بتذبـذب الحالـة لديـه بـين الصـعود والهبوط، مؤكداً أنه يعيش حالة من التذبذب بين صعودٍ إلى فوق ونزولٍ إلى تحت وهو ما بين فوق وتحت لا الصعود يوصله إلى فوق ولا النزول يدنيه إلى تحت، إن هذه الحركة المشهدية تُعمِّق فداحة الموقف الشعري المأزوم الذي يعيشه الشاعر، حزناً على ولده الذي فقده بين مشهد النزول ومشهد الصعود وهو يعيش تذبذب هذه الحالة بكل مصداقيتها المشهدية وحرارة اللحظة الشعرية المشهدية المأزومة، باثاً من خلال منعرجات الجمل والفراغات والنقط تكرار الأفعال والأسماء الدالة على هذه الحركة الجدلية، كما في الدوال التالية **[يصعدُ ينزلُ]** و**[تحتَ فوقَ]** و**[يوصل يدني]**، و**[فوقَ شاهقٍ تحتَ غامقٍ]**، إن هذه الأحاسيس النفسية تنطوي على مداليل عميقة، تتأتَّى من عمق المشهد وفداحة الرؤية المأزومة التي يكرسها على المستويات كلها.

وقد يأتي التبئير المشهدي حول مؤولة **[اليأس / الحلم]**، مفعِّلة لإيقاعها الدلالي والمشهدي في آن، كما في قوله:

"بقوةِ اليأسْ

بقوةِ تناقضِ الأفكارْ

بقوةِ ضعفِ الحقيقة

وجاذبيةِ الهزائمْ بقوة ما حلُمنا وما سوف نحلمُ: سنواصلُ العيشَ

سنواصلُ العيشَ

ونقولُ: عشنَا. تألَّمنا وعشنا.

خضنا الحروبَ والخيباتِ ومكائدَ الحبِّ وعشنا

بكينا على أمواتٍ كثيرين

وعشنا...

عشنا موتاً طويلاً: عشنا الحياة"[1].

يعتمد الشاعر في تحريك إيقاع القصيدة على التبئير المشهدي حول مداليل العلاقة الجدلية القائمة بين **[الموت والحياة]** و**[الحلم واليأس]**، مفعّلاً إيقاعها بالصخب الدلالي والتضاد المشهدي بين رؤاه الوجودية للحياة ورؤاه الفلسفية للوجود، فهو يرى في الحياة مظاهر التناقض والازدواج والتنافر كلها، فعلى الرغم من تعاستها وخيبتها ومكائدها المريرة استطاع الشاعر أن يعيش الحياة لكنها عيشة الأموات لا عيشة الأحياء، عيشة التعاسة واليأس لا عيشة الحلم، والأماني، والمشاعر الدافقة بألق الحب وصداه الوجودي الجميل، إن هذه الرؤية المشهدية تعكس حركة جدلية ومناورة تشكيلية مردُّها الثورة على الحياة والحرص على العيش بقوة وثبات، رغم خيباتها وأمانيها وأحلامها ومكائدها التي يمكن أن تعكر صفو الحياة وتقلبها إلى موت، ويأس، وقلق، وحزن، واكتئاب.

2. المناورة التشكيلية:

ونقصد بـ[المناورة التشكيلية]:

القدرة على تشكيل القصيدة، بتشكيلات لغوية شعرية، غاية في المباغتة المشهدية والمراوغة التشكيلية التي تقتضي تفعيل المشاهد والرؤى الشعرية، التي تباغت المتلقي بمناوراتها التشكيلية وقدرتها الإيحائية على التجاوز والإثارة

(1) المصدر نفسه، ص 187- 188.

والانتهاك.

وما يلفت النظر – في شعر نزيه أبو عفش – مناوراته اللغوية وقدرته الفنية العالية على مباغتة القارئ بتشكيلات لغوية مراوغة ومداليل شعرية ساخرة، غاية في التعرية والمكاشفة المدلولية.

ونمثِّل لإيقاع المناورات اللغوية والتشكيلات الفانتازية، بقوله:

"لئلا يبصرَ الجلادُ خوفَ ذبيحتِه.. فيخاف

عصبوا عينيِ الضحيةِ بمنديلٍ داكنٍ

وقالوا: بسم اللهِ...

قالوا "بسمِ الله.."،

كمن يقولُ "بسمِ الله..."

فصاروا شجعاناً.... طبعاً.... لم يبصروا دموعاً

إذ كانتِ الدموعُ تسيلُ عن أسفلِ بنطالِ الميت

فظلُّوا شجعاناً....

وطبعاً لم يخافوا

إذ كيفَ له أن يخافَ من لا يبصرُ تحديقةَ رجلٍ ذاهبٍ إلى الموت؟!

ظلوا شجعاناً...

هكذا، بعدَ أن عصبُوا عينيهِ (عصبوا الخوفَ)

لم يعدْ ثمةَ ما يدلُّ على جريمةْ: هكذا

تحوَّلَ الإنسانُ كلُّه إلى دريئة

وهكذا صارَ التسديدُ إلى اللحمِ سهلاً وممكناً تماماً كتسديدِ الرامي إلى أسفلِ

ومنتصفِ دائرةٍ مرسومةٍ على الهواء.

وهكذا – إذ سُمعتْ كلمةُ "تار" تأهبَ الرماةُ، بما يعرفُ عن الرماةِ من شجاعةٍ ورباطةِ جأشٍ.

ثم قالوا: "بسم الله...." وشدوا سباباتهم على زناداتِ البنادقِ......

انتبه، شبيهي، انتبهْ! بين الزنادِ والدريئةِ ليس الهواء

بينهما، دائماً، قلبُ "أنا".. وقلبُ "أنت".

أنا خائفٌ وأنتظر

وأنت أيضاً..... لو أحدٌ يستطيعُ

لو أحدٌ يستطيع...."[(1)].

يؤسِّس الشاعر إيقاع قصيدته على المناورات اللغوية والمزاوجة الديالكتيكية الصاخبة بين جدلية التشكيلات اللغوية الفانتازية المثيرة التالية، التي تؤسِّس حركتها على المناورة الدلالية والتشكيلية في آن، كما في قوله: "**هكذا تحولَ الإنسانُ كلُّه إلى دريئة وهكذا صارَ التسديدُ إلى اللحمِ سهلاً وممكناً تماماً كتسديدِ الرامي إلى أسفلِ ومنتصفِ دائرةٍ مرسومةٍ على الهواء.**"، إن من يطالع القصيدة يلحظ إيقاعها السهل، لكن رغم ذلك كله يلحظ إيقاعها العبثي الصاخب الذي يضج بالثورة والتعرية والمكاشفة المدلولية، للممارسات الإجرامية التي تقوم بين الناس، فالشاعر ينتقد العادات التي تؤدي إلى الإجرام، متذرِّعين بالشرائع والتقاليد الدينية التي يحرفونها كما يشاؤون وكيفما يشاؤون بنوايا خبيثة، إذ يقول: "**ثم قالوا: "بسم الله...." وشدوا سباباتهم على زناداتِ البنادقِ.... انتبه، شبيهي، انتبهْ ! بين**

---

(1) المصدر نفسه، ص 145-147.

الزنادِ والدريئةِ ليس الهواء بينهما، دائماً، قلبُ "أنا".. وقلبُ "أنت"، فالشاعر يحاول كشف العادات السلبية والنوايا الخبيثة بين الناس من خلال زعزعة التراكيب وإسناداتها الجدلية، برؤى فنية كاشفة عن مساوئ هذه العادات بالتشكيلات الفانتازية وإيقاع مناوراتها التشكيلية على المستويات كلها.

ومن أشكال المناورات التشكيلية – في شعر نزيه أبو عفش – اقتناص الصور المعرّية للمواقف الاجتماعية وجشع الإنسان وانتهاك حقوق أخيه الإنسان، كما في قوله:

"لأنْ ليسَ لي نابٌ ولا ظفرْ..

لا درعَ يصونُ قلبي

ولا مسدسَ تحتَ قميصي، لهذا، كلما دُعيتُ إلى وليمةِ شقيقي

أدعو الله أن يجعلني أصغرَ، وأرقَّ، وأضعفَ، وأقدرَ على النسيانِ، وأسهلَ ذوباناً في معدةِ الموتْ

أرتِّبُ خوفي كما يليقُ بشجاعٍ مشرفٍ على الذبحِ.

أتبسَّمُ

أخضرُّ

وأصفرُّ

أغضُّ عيني

أحبسُ أنفاسي

وهلعِي ودخاني.. وأحلمُ. (هلْ أحلمُ حقاً ؟ !..)، ثم، تماماً كميتْ، أو تماماً كشجاعٍ على هيئةِ ميتْ، أقفزُ إلى منتصفِ الطبقِ النحاسِ المذهَّبِ اللامعِ

الكبيرِ

مثلَ بجعةٍ بيضاءَ صغيرة مستحية

وعذراءْ

أقضمُ لعابي وأرتجفُ، ثم أستلقي بلا صوتْ

بلا صوتْ

وأنتظرُ ذوباني الهنيء في أمعاءِ شقيقي الصيَّاد"[1].

تتمفصل مداليل القصيدة – على دهشة المناورات التشكيلية، واقتناص الصور التمثيلية، ذات البعد المشهدي واقتناص المداليل المباغتة، من خلال تمثيل صورة بصورة، أو مشهد بمشهد، أو هيئة بهيئة، غاية في الحركية والمكاشفة المدلولية، كما في الصور المشهدية التالية، التي تتبدَّى في قوله: "**أقفزُ إلى منتصفِ الطبقِ النحاسِ المذهَّبِ اللامعِ الكبيرِ مثلَ بجعةٍ بيضاءَ صغيرة مستحية وعذراء**"، واللافت أن الشاعر يعرِّي الواقع الاجتماعي الرديء الذي يقوم على ديالكتيك الصراع بين مداليل "**البراءة والغدر**" و"**القوة والضعف**"، و"**الأمان والخوف**"، من خلال المكاشفة والمفارقة المدلولية بين الوفاء للإنسان والغدر الذي يطاله منه ، لهذا ينظر الشاعر إلى الآخر نظرة عدوانية ارتكاسية مأزومة مؤلمة، فالآخر – من منظوره – صياد، يصطاد أخاه الإنسان ويقتات من دمه رغم أنه شقيقه في الإنسانية، إذ يقول: "**أقضمُ لعابي وأرتجف، ثم أستلقي بلا صوتْ بلا أدنى صوت وأنتظرُ ذوباني الهنيءْ في أمعاءِ شقيقي الصياد**". إن هذه الصورة تعكس رؤيته المأزومة إلى الآخر، الذي يكنُّ له شتى أنواع الغدر، والخيانة،

---

(1) المصدر نفسه، ص 61-62.

والقتل، والانتهاك، محاولاً رصد المشهد بكل تفاصيله ودقائقه الصغيرة ورؤاه العميقة التي تضمر كثيراً من الدلالات والإيحاءات خلف بُناها اللفظية والتشكيلية الصريحة.

ومن أشكال المناورات التشكيلية تراكم الرؤى والدلالات واصطراعها داخل اللقطات الجزئية والمشهد النصي بشكل عام، كما في قوله:

"**إلى الأمامِ أيها الناسُ الشجعانُ، سعاةَ بريدِ الموتْ**

الأمامْ الأمام... أيتها الأممُ الحيةُ، المائتةُ، المذعورةُ، الحالمةُ، العمياءُ، الممجدةُ... جميعاً إلى الأمامْ: أيتها الحياةُ – أمَّ الندمِ.. أيتها النواميسُ والدياناتُ والعقائدُ

يا رسالاتُ العدمِ الخالدِ الحكيم: إلى الأمامْ.

وأنتِ أيضاً: أيتُها النسورُ الجوعى، والغربانُ المهلِّلةْ

وآكلاتُ الجيفِ المكللةِ أعناقُها بالبغضاءِ وأوسمةِ الدمِ

وما نُهبَ من ذهبِ أسنانِ الموتى. وأنتِ أيتها القوارضُ الكابوسيةُ

ناقرةَ الدموعِ

عاضةَ الأدمغةِ والأفكارِ

لاعقةَ أحلامِ القلوبِ المسفوحةِ على الصخرِ

إلى الأمامْ... جميعاً إلى الأمامْ: كلُّ ما ينبضُ

وكلُّ ما يأملُ

وكلُّ ما يحيا

وكلُّ ما يحلمُ.

وأنتنَّ أيضاً.. إلى الأمامْ أيتُها الأمهاتُ الملسوعاتُ – أمهاتُ الألمِ

المتضرعاتُ، الآملاتُ، المخذولاتُ، القانطاتُ ربَّاتُ العذابِ السرمديّ..

وأنتمْ طبعاً إلى الأمامْ.. يا أبناءَنا

ماضغي الأحلامِ

راضعي الموسيقا عابدي الوردِ

حائكي مكائدِ الليلِ

مباركي النهودِ الناهضةِ بحلماتِها البتولاتِ

ورثةَ الآلامِ

خطبَ البطولاتِ

عرسانَ المآتمِ

كهنةَ النورِ

شهداءَ الأملِ

الجنونِ الظلامِ....

إلى الأمامْ الأمام وحيثُ الميدالياتُ والمقابرُ

ومنصاتُ البطولةِ الملمعةُ بالدموعِ والمربوطةُ إلى قرونِ الآلهة

بأنفاسِ الخائفينَ وغصَّاتِ القتلى. إلى الأمامْ، حيثُ المجدُ... هيا.. تقدموا!

تقدَّموا، تقدَّموا، تقدَّموا: الموتُ وقتهُ ضيقٌ ولا يطيقُ الانتظار"[(1)].

يمفصل الشاعر الدلالات حول مثيرات التراكم الدلالي من جهة، والمناورات التشكيلية التي تعزِّز الحنكة التصويرية والتمفصلات الإسنادية المتجاورة من جهة

(1) المصدر نفسه، ص 117-119.

ثانيـة، إذ تعتمـد علـى حركيـة الإسـناد وغرابتـه ودهشـة مناوراتـه التشـكيلية، كمـا فـي قولـه: **[يـا أبناءَنـا ماضـغي الأحـلامِ راضـعي الموسـيقا عابـدي الـورِدِ حـائكي مكائـدِ الليـلِ مبـاركي النهـودِ الناهضـةِ بحلماتِهـا البتـولاتِ ورثـة الآلامِ خطـب البطـولاتِ عرسـانَ المـآتم كهنـةَ النـورِ شـهداءَ الأمـلِ الجنـونِ الظـلامِ]**. واللافت أن مثيرات التـراكم – فـي هـذه القصـيدة – تعتمـد تـراكم الأسـماء والصـور الديالكتيكيـة ذات التمفصـلات الإسـنادية الغريبـة والتـي ترصـد – دون أدنـى شـك – واقـع الحيـاة بكـل جدلها، وصخبها مـن إنسـان، وطير، وحيوان، راسماً مـن خـلال هـذه الحركـة واقـع الحياة المرئي بكل فوضاه وعبثه بماهية الوجود، كما في قولـه: "**وأنـتِ أيضـاً: أيتهـا النسـورُ الجـوعى، والغربـانُ المهللـةُ وآكـلاتُ الجيـفِ المكللـةِ أعناقُهـا بالبغضـاءِ وأوسمةِ الدم. وما نُهبَ من ذهبِ أسنانِ الموتى**"، إن تراكم هذه المؤولات تعكس درجة من التراكم الدلالي والرؤيوي حول مؤولات نصية ارتكاسية محددة تعتمد الثورة علـى الواقـع بكـل مـا فيـه، فالشـاعر يريـد للأشـياء جميعهـا أن تتقـدم إلـى الأمـام، لتتمظهر برؤياها الحقيقية ومأساة وجودها الطـاغي المحمل بشتى أنواع الانحرافات والانكسـارات والنـوازع الشـريرة التـي تضـمرها فـي داخلهـا... لتنتهـي إلـى مصـيرها الضيِّق المأزوم: مصير الموت، وهذا ما تبدَّى في قولـه: "**المـوتُ وقتُـه ضـيقٌ ولا يطيقُ الانتظار**".

وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش – إيقاع قصائده على المناورات التشكيلية التي تختزن في داخلها مداليل عدة، منها إثارتها للجدليات والماورائيات والمتضادات التي تـنمُّ علـى ثورتهـا القويـة علـى الواقـع والعـادات والتقاليـد والقيم والمثـل العليـا ، إنهـا تضـمر ثـورة عارمـة علـى النفـوس الإنسـانية الجاحـدة ونوازعهـا الشـريرة مـن جهـة

وثورتها على الذات وانكسارها ومأساة وجودها المأزوم الذي يقوم على التناقض والصراع والسعي إلى تزويق الأشياء من جهة ثانية، رغم دناستها وإغراقها في سلبيات الوجود والواقع وارتكاسات الواقع ومأساة الحياة.

3. التراكم الفني:

ونقصد بـ[التراكم الفني]:

تراكم الصور والرموز والدلالات، تراكماً عشوائياً، يقوم على التداعي والتنافر حيناً والموازاة والترادف حيناً آخر، مما يؤدي إلى تفاعل الدوال والمداليل فيما بينها تفاعلاً تاماً، مرده تراكم اللقطات والمشاهد الشعرية في المقطع الشعري الواحد، تبعاً لمثيرات الصور واللقطات الشعرية المكثفة للمشهد العام على المستويات كافة.

والملاحظ أن نزيه أبو عفش – يراكم الصور والمشاهد واللقطات الشعرية على المستويات كلها، كما في قوله:

"الإنسانُ شجرةُ آلامٍ وحيدةْ

حزينة، عارية، وتسبحُ في هواءٍ عارٍ. يا ربِّ: لو أكونُ شجرةً.. شجرةً حقيقية: تضحكُ، وتسبحُ، وتحلمُ، ولا تقولُ "اجعلوني": الأشجارُ لا تُجعلُ الأشجارُ: فقط.. تحلمُ.......... الأشجارُ تنهضُ على أكتافِ نفسِها

تشربُ من ينابيعِ نفسِها

وتحلمُ خلوداتِ نفسِها

الأشجارُ خلودُ الأشجار

.... الأشجارُ خلودٌ بلا ذاكرة.

الذاكرةُ مقبرةُ الحياة

مقبرةٌ سيئةُ التأثيث

مليئةٌ بالبشرِ

والأعمارِ

والتوابيتِ

والممراتِ.. والنوافذِ المغلقة.

فإذن، يا ربِّ: احفظني في ذاكرةٍ نظيفةْ

احفظني في ذاكرةِ شجرةِ – قلبْ

احفظني جيداً وطويلاً

في ماءِ عطفكَ المملَّحِ: النسيانْ"(1).

يمفصل الشاعر مثيرات قصيدته على تراكم الصور والمفردات واللقطات الشعرية مفعِّلاً درجة إثارتها بالتوصيفات المشهدية التي تجعل المشهد أكثر انفتاحاً وأعمق رؤية وأشدَّ توصيفاً للرؤية الشعرية، فالشاعر يشعر بالعجز في هذا العالم المادي المأزوم الذي تزداد فيه الارتكاسات والمظاهر المؤلمة، متوسلاً إلى الله **[سبحانه وتعالى]** أن يجعله شجرة أو أن ينساه في ملكوته الكبير ، رداً على هذا العالم الظالم الذي يملك شتى أنواع الدمار والخراب من موت وقتل وتوابيت وأبواب مغلقة وكأنه يعيش في زنزانة الحياة، إذ يرى الحياة أشبه بالزنزانة لا يستطيع العبور من خلالها إلى عمق الأشياء وجوهرها الحقيقي الذي نشأت منه، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**احفظني في ذاكرةٍ نظيفةْ احفظني في ذاكرةِ شجرةِ – قلبْ احفظني جيداً**

---

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – إنجيل الأعمى ، دار الآداب، بيروت، ط1، ص 7 - 8.

وطويلاً في ماءِ عطفكَ المملَّحِ: النسيانْ".

واللافت أن التراكم الفني – في شعر نزيه أبو عفش – يتخذ مسارين: أحدهما: تراكم الأحداث والرؤى والصور الديالكتيكية المثيرة والثاني: تراكم المشاهد واللقطات الصاخبة بالانفعال والثورة على الواقع أو الذات، ونمثل للمسار الأول بقوله:

"ما أبغضكُم رعاةً: تذبحونَ سلامَ الشجرةْ
وتهينونَ سخاءَ المرأةْ
وتلوثونَ ضحكةَ بوذا – الوردْ
بضحكةِ ذابحِ الوردْ..
وتنامونَ على أملْ....
ما أتعسكم قديسين: تجمِّلونَ بالصبرِ حيرةَ الملهوفْ
وبالكوابيسِ غفوةَ اليائسِ
وتزرعونَ ورداً على شرشفِ عروسٍ مذبوحةْ.. ما أمرَّكم !.. كفى.. وكفى !
موتُوا لتشهدوا كيفَ سيفيضُ النورُ على ضفافِ المقابرْ
ويطلعُ النرجسُ من دماغِ الصخرةِ اليائسةْ.... موتوا.. لتضحكَ الحياة."(1).

يؤسِّس الشاعر شعرية هذه القصيدة على تراكم الأحداث والرؤى والمداليل الشعرية التي تعرِّي الواقع والعادات الاجتماعية السائدة وأرباب الشرائع الذين يتاجرون بالشرائع والأحكام الدينية بما يتفق وأهواءهم ومصالحهم الشخصية دون أن يراعوا ذمة أو وازعاً من ضمير، كما في قوله: **[ما أتعسكم قديسين: تجمِّلونَ**

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – ذاكرة العناصر، ص 65- 66.

بالصبرِ حيرةَ الملهوفْ وبالكوابيسِ غفوةَ اليائسِ وتزرعونَ ورداً على شرشفِ عروسٍ مذبوحةْ.... ما أمرَّكم !]، وقد جاءت لفظة "**ما أمركم**"، بمثابة المحفِّز الدلالي لدناءة أولئك القديسين الذين يتاجرون بالدِّين لطمس جرائمهم وانتهاكاتهم لحرمة الأبرياء. وهنا، يراكم الشاعر الدوال التي ترصد واقع الإجرام الذي ينتهك حرمة البراءة والجمال في الأشياء جميعها، ومن ضمنها مظاهر الطبيعة، لهذا يطلب من هؤلاء الظلمة أن يموتوا لتضحك الحياة وتزدهي بالبراءة والصفاء والجمال، إذ يقول: "**كفى.. وكفى ! موتوا لتشهدوا كيفَ سيفيضُ النورُ على ضفافِ المقابرْ ويطلعُ النرجسُ من دماغِ الصخرةِ اليائسةْ.. موتوا.. لتضحكَ الحياة**".

أما مثال تراكم المشاهد واللقطات الصاخبة فيتبدَّى جليّاً في قوله:

"**دفعتُ ضريبةَ حياتي**

صراخاً بما يكفي

وأحلاماً خاسرةً بما يكفي

وندماً على الأملِ بما يكفي

ولطالما قلتُ، لمن يعزِّي نفسه:

"**الشعراءُ يربحونَ بقدرِ ما يُحسِنونَ إدارةَ خسائرِهم..**"

وبهذهِ الطريقةِ فقطْ أمكنَني أن أخرجَ رابحاً على الدوام....

الآن: قُدّامك أيضاً تحت رايةِ غيابك أيضاً وأيضاً

سيأتي برابرةٌ آخرون يأكلونَ النساءَ كعرانيسِ الذرة

ويشربونَ الدماءَ بالشلمون

ويطلقــونَ القنابــلَ النوويــةَ بالمقــاليعِ وأقــواسِ النشَّــاب: ســيأتي الماضــي............ يومئـذ، كمـا فـي مـاضٍ، (كمـا فـي مـاضٍ مضـى..)

سيكونُ الرصاصُ ذهباً

والأسرَّةُ جلودَ بشر

والكؤوسُ أظلافَ بهائمٍ

سيأتي الماضي"[1].

هنا، تتراكم الدوال الشعرية بكثافة فنية عالية، بلقطات مشهدية متتابعة من جهة، وجمل وصفية متشابهة من حيث التراكيب والتتابع التشكيلي من جهة ثانية، كما في قوله: **[دفعتُ ضريبةَ حياتي صراخاً بما يكفي وأحلاماً خاسرةً بما يكفي وندماً على الأملِ بما يكفي]**، واللافت أن الشاعر يراكم الرؤى والدلالات والمشاهد مراكمة دلالية، ضاجة بالمداليل الشعرية المكثفة حول دائرة الماضي، وما حدث فيه من انتهاكات وتجاوزات في الرؤى والمشاهد الدراماتيكية الواقعية رغم فانتازيتها الإيحائية ومداليلها المستعصية، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**سيأتي برابرةٌ آخرون يأكلونَ النساءَ كعرانيسِ الذرة ويشربونُ الدماءَ بالشلمون ويطلقونَ القنابلَ النوويةَ بالمقاليعِ وأقواسِ النشَّاب**". إن هذه الرؤى تعكس ثورة على الماضي وثورة على الحاضر الذي تتمخض عنه مداليل القتل والدماء والقنابل النووية والجرائم الوحشية، وكأن الماضي الهمجي من قتل، وذبح، وتنكيل سيعود من جديد ليتخذ المجرمون من جلد الإنسان غطاءً للأسرة أسرة الحكام والظالمين، دليلاً على فداحة الجريمة وهول المصير المنتظر، الذي يهدد البشرية والإنسانية جمعاء، إذ يقول:

---

(1) المصدر نفسه، ص 160-161.

"**كما في ماضٍ مضى سيكون الرصاصُ ذهباً والأسرَّة جلودَ بشرٍ والكؤوسَ أظلافَ بهائمٍ سيأتي الماضي**". وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش – مداليل قصائده على التراكم الفني والإثارة المشهدية والتراكم الدلالي، من خلال تكثيف الرؤى والدلالات والمضامين الشعرية، لتبدو قصائدة بغاية المكاشفة المدلولية والرؤى الديالكتيكية الصاخبة بالتوتر والقلق والانفعال.

4. الصدمة المشهدية:

ونعني بـ [الصدمة المشهدية]:

المفاجأة النصية التي تتركها الجمل في تمفصلاتها الإسنادية، من حيث بداعة الاختيار وقدرتها على التفاعل مع الإسنادات اللغوية الأخرى داخل السياق كله من جهة، وداخل النسق الذي تنبثق منه الجملة النووية الأم من جهة ثانية، خاصة في فاصلة الختام، على نحو تتفاعل الجمل وتتضافر في تعميق فاعلية هذه الصدمة في إثارة المشهد الشعري على المستويات كلها.

وقد استطاع نزيه أبو عفش – في نصوصه الشعرية – أن يفاجئنا بصدمات تصويرية مفاجئة وصدمات لغوية غاية في الإثارة والمباغتة المشهدية، كما في قوله:

"**خذوا الترابَ وما عليهِ واتركوا لنا الغيمة.**

خذوا السمواتِ وما تحتها

واتركوا لنا تأتأةَ العصفور.

خذوا الثمرةَ والغصنَ وحفيفَ الأخضرِ في ورقةِ الحياة

واتركوا لنا ظلَّ الشجرة

خذوا البيتَ والحديقةَ والسياجَ وشمعداناتِ المذبحِ ورسنَ الجحشِ

وضحكةَ الساقية

وغرفةَ نومِ المعزاةِ...

واتركوا لنا بابَ الإسطبلِ

لنلصقَ عليهِ نعواتِ موتانا"[(1)].

يفاجئنا الشاعر – في هذه القصيدة – بمستواها الفني وقدرتها على خلق العلائق الفنية المثيرة على مستوى الإسناد، كما في قوله: **[تأتأةَ العصفورِ]**، من خلال المكاشفة المدلولية التي تعتمد لغة الواقع بمكاشفاتها الدالية والمدلولية وسردية التفاصيل الجزئية من ذكر للبيت، والحديقة، والسياج وشمعدانات المذبح ورسن الجحش، واللافت تفعيل الشاعر للصدمة المشهدية في فاصلة الختام، **[واتركوا لنا بابَ الإسطبلِ لنلصقَ عليهِ نعواتِ موتانا]**، وهذه الفاصلة جاءت رداً على فعل الأخذ الذي استغرق دوال لغوية كثيرة وجاءت فاصلة الختام لتبيِّن التجاوز اللغوي والتماهي الأسلوبي والإدراك النفسي لمداليل المشهد، وكأن الشاعر فقد كل شيء ولم يبق له إلا باب الإسطبل ليلصق عليه نعوات الموتى، دليلاً على مأساة المشهد وفقد جميع العناصر الوجودية المثيرة التي يملكها، مما جعل المشهد عقيماً دالاً على انكسار وتشظ وإحساس بالعدم واللاجدوى والعقم الوجودي.

وقد تتمحور الكثير من قصائد نزيه أبو عفش على فنية الصدمة المشهدية التي تحرك العلائق اللغوية وتفاعل المدلولات الشعرية تفاعلاً مثيراً في السياق الذي

(1) المصدر نفسه، ص 182-183.

ترد فيه، بوصفها محفزات لغوية تستقطب القارئ وتثيره، كما في قوله:

"لا يا أبتي

لستُ ابنَك، لستُ حفيدَك، لستُ وريثَ خطاياكَ ولا منشدَ أعراسكَ، لستُ

أخاكَ ولا عبدَكَ، لا القديسَ ولا الخاطئ،

لستُ يهوذا النادمَ يتمرغُ تحتَ صليبِ يسوع

لكي يطلبَ غفرانَ يسوع... ولستُ يسوعَ لكي أمنحَه مغفرتي

لستُ سوى نفسي.. خرجتْ من ظلمتِها الأولى

فأضاءتْ هذا الطينَ البالي برنينِ تعاستِها

وجميلِ خطاياها.. نفسي الأولى بنتِ الأعشابِ

ومرضعةِ الوردِ حليبَ الوردْ.. بنتِ الحلزونِ اللائبِ والدودِ الأعمى

والنحلِ السكرانْ.. بنتِ عذابِ الإنسانْ"[(1)].

يعتمد الشاعر الصدمة التصويرية أو اللقطة الجدلية الغريبة التي تعزِّز مداليل الاغتراب الوجودي بتشويه الأشياء وبعثرتها بأسلوب عشوائي غير إدراكي، كحالة من الارتكاس النفسي والقلق والتوتر محاولاً تطهير الإنسان من الدناسة التي لحقت به بصور مشهدية مباغتة، كما في قوله: **[لستُ سوى نفسي.. خرجتْ من ظلمتِها الأولى.. نفسي الأولى بنتِ الأعشابِ... بنتِ عذابِ الإنسانْ]**. وهكذا، يبدأ الشاعر نصه بأسلوب سردي ممطوط بسيط، لكن سرعان ما يفعِّله بالمداليل المباغتة التي تدل على قلق الشاعر من قسوة الإنسان لأخيه الإنسان، مكرساً انفعالاته وحالاته الشعورية بالجمل المباغتة التي تأتي عفوَ الخاطر غير متوقعة

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – إنجيل الأعمى ، ص 93 - 94.

لدى القارئ من بعيد أو قريب، كما في قوله: **[نفسي الأولى بنتِ الأعشابِ ومرضعةِ الوردِ حليبَ الوردْ.. بنتِ الحلزونِ اللائبِ والدودِ الأعمى والنحلِ السكرانْ.. بنتِ عذابِ الإنسانْ]**.

وقد يعمد الشاعر نزيه أبو عفش إلى هذا الأسلوب الفانتازي الجدلي، في محاولة منه إلى تفعيل مداليل الصور الشعرية بالمباغتات المشهدية والانحرافات التشكيلية، كما في قوله:

"**السنونو الحزينْ**

السنونو الطائش

يقطعُ الهواءَ كشهقة.. ويضوِّي النهارَ بسوادِ حيرته من طرفِ السماءْ

إلى طرف السماءْ..

يرسمُ طرقاً.. وأفكاراً

ويجرِّحُ بتعاستهِ الهواءَ الأزرقْ

مضموماً كسهم

موجِعاً كقبلةْ"(1).

يؤسِّس الشاعر ديناميـة قصيدته على المباغتات المشهدية أو الصدمات المشهدية، كما في قوله: **[ويجرحُ بتعاستهِ الهواءَ الأزرقْ مضموماً كسهم موجِعاً كقبلةْ]**، واللافت أن الشاعر – بهذا الأسلوب المراوغ في التقاط الصور المبتكرة – يؤسِّس الجمل الشعرية ويعمق مداليلها، لتبدو صوره ذات حراك مدلولي وإيحاء فني مباغت غاية في الحرفنة والمناورة التشكيلية. وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش بنية

---

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – الأعمال الشعرية، دار المدى، ط1،ج2، ص 252.

قصائده على دهشة الصدمات التصويرية المباغتة التي تثير المتلقّي، بنقله من حيز دلالي بسيط إلى حيز دلالي أكثر عمقاً وتعقيداً، معتمداً طريقة السرد الفانتازي الجدلي ، إذ سرعان ما يمفصل السرد بالتشكيلات المراوغة التي تفعِّل المشهد وتبئر مدلوله الشعري.

5. شعرية القصائد اللوحة أو القصائد الصورة:

ونقصد بـ [شعرية القصائد اللوحة أو القصائد الصورة]:

القصائد التي يزركشها الشاعر بالألوان ويرسمها رسماً دقيقاً لمشاهد متضاربة، تعكس حركة مشهدية واضحة بأشكال وألوان محددة، تمتد إلى رقعة تشكيلها، لتبدو متداخلة الخطوط والألوان والتفاصيل الجزئية، على نحو تتفاعل المداليل في القصيدة وتتداخل الجمل، تبعاً لمثيرات كل صورة ملتقطة أو مشهد شعري مجسد على امتداد فضاء القصيدة.

وقد نوَّع نزيه أبو عفش في قصائده، من القصيدة اللقطة إلى القصيدة الومضة إلى القصيدة الملحمية إلى القصيدة اللوحة أو القصيدة المشهدية، إلى القصيدة التوصيفية التي تعتمد عنصر السرد أساً دلالياً ومدلولياً لها في تكوين جزئياتها، وقد لفتتنا قصائده اللوحاتية أو المشهدية التي تباغت المتلقّي بتداخل عناصرها وتفاعل ألوانها وتناغم خطوطها في بنية القصيدة، على نحو تشكل لوحة فسيفسائية متكاملة العناصر، والخطوط، والألوان، كما في قوله:

"كيلا تشيخَ روحي من الوحدةِ والظلام

وانعدامِ الودِّ

أرسمُ على جدارِ زنزانتي وردةً يشمُّها السجَّان... فيبكي،

أرسمُ وجوهَ نساءٍ باسمات

وأشجاراً تهزُّها الريحُ في الأماسي..

أرسمُ عصفوراً وأبسطُ السماءَ لجناحيهِ

أرسمُ قلباً مطعوناً بسهم

وأكتبُ كلمةَ "حبّ..."

أرسمُ فراشةً مثقلةً بالنورِ وطلعِ الأزهارِ

وحفيفِ أهدابِ الملائكة..

نجوماً زرقاءَ تشعُّ في أحلامِ الموتى

وقمراً خجولاً يجمِّلُ خوفَ الهاربينَ في الليلْ

أرسمُ طرقاً صاعدةً في الجبالِ

ودرجاً أبيضَ يعينُ الملائكةِ في الارتقاءِ إلى المعصيةْ.

ثم... أضيفُ الماعزَ والرعاةَ والعشَّاق الذين – بأغانيهم – يعبِّدونَ الطريقَ إلى السمواتْ

أرسمُ البنفسجَ والغزلانَ وأزهارَ السيكلامان

أرسمُ شاخصةً خضراءَ كبيرة

ترشدُ العصافيرَ إلى قصائدي

ولا أنسى

لا أنسى أخيراً تأليفَ بابٍ واسعٍ رشيقٍ يتسللُ منهُ العاشقونَ لمواساتي في

منتصفِ كلِّ ليلْ"[1].

هنا، يعمد الشاعر إلى الرسم التشكيلي في رسم القصيدة اللوحاتية، إذ يرسم المشاهد واللقطات رسماً دقيقاً ملحوظاً، كما في قوله: **[أرسمُ وجوهَ نساءٍ باسماتٍ وأشجاراً تهزُّها الريحُ في الأماسي.. أرسمُ عصفوراً وأبسطُ السماءَ لجناحيهِ أرسمُ قلباً مطعوناً بسهم وأكتبُ كلمةَ "حبّ..."]**، إن هذا الأسلوب في جمع الصور وتنسيقها رغم تباعد عناصرها واختلاف مؤشراتها الدلالية، ينمُّ على تفاعل المشاهد والصور اللوحاتية، وكأن الشاعر يرسم الكلمات والصور رسماً دقيقاً لحالات وصور ولقطات مشهدية متباعدة، إذ إن الشاعر يرسم المشاهد بريشة فنان تشكيلي بارع، يشكِّل اللوحة من عناصر متضادة متباعدة، إذ يجمع الغزال إلى العصفور إلى الأشجار إلى أحلام الموتى إلى القمر الخجول إلى الرعاة إلى أزهار السيكلامان إلى حفيف أهداب الملائكة، بأسلوب توصيفي تصويري بارع غاية في المباغتة والإثارة المشهدية، مفعِّلاً إيقاع القصيدة بقوله: "**ولا أنسى لا أنسى أخيراً تأليفَ بابٍ واسعٍ رشيقٍ يتسللُ منهُ العاشقونَ لمواساتي في منتصفِ كلِّ ليلْ**"، وعلى هذا النحو، يؤسِّس نزيه أبو عفش – قصائده اللوحاتية على رسم أبعاد المشاهد والصور رسماً دقيقاً أشبه ما يكون بالفنان التشكيلي البارع الذي يمزج بين الألوان مزجاً فنياً مثيراً على الصعيد التصويري والمشهدي في آن.

ومن ذلك نأخذ القصيدة التالية:

"**خذوا الإصبعَ والأنفَ والقدمَ والذراعَ..**

خذوا نصفَ الهواءْ

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 234-236.

ونصفَ اللقمةْ

ونصفَ الماءْ

ونصفَ الشمسِ

ونصفَ الغيمةْ

ونصفَ الترابْ

لكن.. لا تمدُّوا أصابعَكم إلى روحي: روحي تتوجعُ وتوجعُ

بروحي أضحكُ وأبكي وأباركُ نعمةَ الحياةْ.

بروحي أغضبُ وأكرهُ وألتمسُ لكم الغفران

بروحي أقدسُ الشجرةَ والمعزاةَ والبئرَ

وأثرَ خطوةِ الإنسانِ على الأرض.

بروحي أقولُ للصباحِ: صباح الخيرْ..

وللمرأةِ: يا حبِّي..

وللطفلِ: أيها الأملُ لكنْ، بدونِ الويلِ لكم ولي..

بدونها أنتم موتى"[(1)].

يعتمد الشاعر في تفعيل إيقاع قصيدته على التناغم التصويري والاقتناص المشهدي في تصوير المشاهد المرئية، فالشاعر يعاني من الاغتراب والوجاعة الداخلية، لهذا، يردد الكلمات وأصداءها ترداداً اغترابياً حزيناً، كحالة من الإحساس بالتأزُّم والقلق من تناقضات الحياة وارتكاساتها المؤلمة، فالشاعر يتخلَّى عن كل شيء إلا روحه فهو لا يريد لأحد أن يعكر صفوها، لأنه بدون هذه الروح الصافية

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 426-427.

التي تطهر الأشياء من دناستها يشعر بالموت والتلاشي من جراء تراكم مآسي الحياة وارتكاساتها المؤلمة، فهو من الممكن أن يتخلَّى عن لقمة العيش وكل ما يلزم المرء للحياة باستثناء هذه الروح التي يرى الأشياء من خلالها بمنظار جمالي يجعله يقول للجميع: صباح الخير صباح... صباح السلام والحب والمودة والمحبة والسر، وهكذا اعتمدت، قصائد نزيه أبو عفش على دهشة التصوير وبراعته، لتبدو قصائده لوحات تشكيلية في بناها وصورها المشتقة من الطبيعة ومظاهرها الحية.

6. شعرنة النداء ومداليله المفتوحة:

من مداليل التجربة الشعرية – عند نزيه أبو عفش – تركيزه المطلق على الآخر، إذ يتوجَّه دائماً إلى الآخر، توجُّهاً ظاهراً للعيان، سواء أكان هذه التوجُّه بالنداء أم بالطلب، أم بالسؤال، محاولاً تكثيف رؤاه الوجودية من خلال التوجُّه إلى الآخر ومحاورته محاورة فنية كاشفة عن مداليل غاية في العمق والانفلات الرؤيوي والتخييلي في آن.

يقول نزيه أبو عفش في قصيدته الموسومة بـ[المسيح] ما يلي:

"**حجرٌ يئنُّ على أنيني، أبتي، فماذا يعتريني ؟**

أم حلَّ بي دمُ صاحبي في يومِ جمعتِه الحزينِ ؟! أبتاهُ، يا أبتاهُ

لو أني المسيحُ لكنتُ قد برَّأتُ من موتي عدوي

ورميتُ وزرَ دمِي عليَّ

أو كنتُ قد هيأتُ لي عرشاً وبعثرتُ النجومَ على ردائي

ونزلتُ من علياءِ جلجلتي إليكَ

مخلِّفاً قدري ورائـي

ورميتُ بينَ يديكَ ما حملتنـي.. وبكيتُ

لكن.. كلما حاولتُ أن أبكي

يا ربِّ يمنعُني حيائي.

قلبي عليَّ وساكنو قلبي عليَّ

أهبُ الصليبَ زلالَ روحي

فتسيلُ روحي من يديَّ

وإذن، فمن يبكي معي إن كنتُ لا أبكي عليَّ ؟ !

أبتاهُ

خذ بيدي أو أشفقْ عليَّ

إلى متى أمضي إلى ما لا أطيقُ ؟ يجرني قلبي إلى طرقٍ تضيقُ ولا يضيقُ

تعبتُ، يا أبتي، تعبتُ

تهشمتْ روحي

وسالَ على القميصِ غُلافُها الأزرقُ أم أنتَ تحسبُني المسيح ؟

أنا المسيحُ على مياهِ البحرِ أمشي.. ولا أغرقُ"[1].

هنـا، جـاء النـداء حـاملاً مثيـرات عـدة، تتـأتَّى مـن إثارتـه الشـكوى والألـم والتمنـي والرجـاء، والأمـل بـالخلاص مـن واقـع ظـالم قـائم علـى الضـيق والتعـب، إذ يقـول: **[تعبتُ، يا أبتي، تعبتُ تهشمتْ روحي وسالَ على القميصِ غلافُها الأزرق]**، وقد جاء النداء في كل مرة حاملاً مداليل جديدة، تبعاً لجملة النداء وملصقاتها الفعلية أو

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 100-101.

الاسمية، لكن غالباً ما يقرن هذه المعاناة بسؤال ممطوط يفتح الدارة الدلالية على أشدها، كما في قوله: "**حجرٌ يئنُّ على أنيني، أبتي، فماذا يعتريني ؟ أم حلَّ بي دمُ صاحبي في يومِ جمعتِه الحزين أهبُ الصليبَ زلالَ روحي فتسيلُ روحي من يديَّ وإذن، فمن يبكي معي إن كنتُ لا أبكي عليَّ ؟ !**". وهكذا، يُشَعْرِنُ الشاعر مداليل قصيدته، بشتى الأساليب، متبعاً أسلوب النداء والسؤال الذي يباغت المتلقِّي بتمطيطه التأملي الاستغراقي في مداليل السؤال ومثيراته المفتوحة، ومن ذلك قوله أيضاً:

"**فإذنْ يا أبتي لا تظلمني.**

لا آثامي تبعدني عنكَ

ولا آلامي تشفعُ لي عندكَ فإذنْ: ماذا أفعلُ ؟ أنتَ هنا

وأنا قُدَّامكَ، خلفكَ، بينَ يديكَ

شقيٌّ، لمَّاحٌ، نكدٌ، قدوسٌ، طماعٌ، وكريمٌ، تعسٌ، مكَّارٌ قاسٍ وعطوفٌ، نزقٌ ورقيقُ القلبِ.. إلى آخره...

فإذنْ قلْ لي

ماذا أفعلُ كي أرضيكَ فلا أظلمُ نفسي ؟ ماذا أفعلُ لي أو لك

وأنا لستُ سوى هذا الضيفِ العاري؟!

مائدتي قدَّامي.. وأجوعُ... نبيذي مبذولٌ، ورغيفي مأكولٌ، وبساطي ممدودٌ من بابِ البيتِ إلى بابِ الدنيا... وأنا عارٍ وخجولٌ فإذن ماذا أفعل؟

قلتُ: أمدُّ يدي

فمددتُ يدي

كي أبعدَ عن لحمي المأكولِ ذراعَ شبيهي الآكل

وجمعت بساطي عن باب البيت لكي أحمي أيتام البيتْ

وجعلتُ لنفسي سوراً وحديداً ومخالبَ كي يعرفَ أعدائي أني مثلهم: عالٍ وقويٌّ

وجعلتُ لقلبي أحزاناً ولعيني دموعاً لا ضعفاً أو جبنَ فؤادٍ.. لكنْ.. كي يعرفَ عمّي الإنسانُ أنه ابنُ أخيه الإنسانِ ابنُ عذابِ الإنسانْ"[1].

هنا، يأتي النداء مثيراً نفسياً عاطفياً، دالاً بوضوح على اغتراب الشاعر بجمل تحمل معها الكثير من الآلام والأحزان من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، مؤكداً أنه إنسان شقي في هذه الدنيا، لا يملك لنفسه شيئاً سوى الاستسلام والرضوخ لمكائد الإنسان... دالاً على حالة العجز التي يعيشها بوضوح تام، كما في قوله: "**مائدتي قدامي.. وأجوعُ... نبيذي مبذولٌ، ورغيفي مأكولٌ، وبساطي ممدودٌ من بابِ البيتِ إلى بابِ الدنيا... وأنا عارٍ وخجولٌ**"، وهنا، يصور الشاعر بالنداء ومداليله واقع الظلم الذي يعيشه الإنسان بصور سوداويه، غاية في الرهافة والشعور والإحساس، كما في قوله: **[وجعلتُ لنفسي سوراً وحديداً ومخالبَ كي يعرفَ أعدائي أني مثلهم: عالٍ وقويٌّ وجعلتُ لقلبي أحزاناً ولعيني دموعاً لا ضعفاً أو جبنَ فؤادٍ.. لكنْ.. كي يعرفَ عمِّي الإنسان أنه ابن أخيه الإنسان ابنُ عذابِ الإنسانْ].**

واللافت أن مداليل السؤال والاستفهام والنداء تأتي متفاعلة في السياق

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – إنجيل الأعمى ، ص 94 - 96.

الشعري من ناحية التوظيف الفني المثير على المستويات كلها، مما يؤدي إلى تفاعل المثيرات الأسلوبية التي تعمل على تنمية الدلالة وتكثيفها وتحولها المستمر من دلالة إلى أخرى ضمن السياق الشعري، وهذا الأسلوب الفني في التعامل مع اللغة لبثِّ إيحاءاتها ودلالاتها يسهم في التعبير عن مكنون الذات بدقة وما تخفيه من ارتكاسات واغترابات داخلية، مردها نزوع الذات إلى المثل العليا لتطهير الإنسان من دناسة أخيه الإنسان، وهذا ما عبَّر عنه أبو عفش في نصه السابق.

نتائج واستدلالات:

1. إن عالم القصيدة – عند الشاعر نزيه أبو عفش – عالم إشكالي مفتوح، يقوم على خلق التفاعل والالتحام بين الدوال، خاصة في السياقات التي تضج بمشاعر القلق، والاغتراب، والثورة على الواقع ومثيراته واصطراعه الديالكتيكي المستمر، محاولاً، تصوير هذه المشاهد بلغة تميل إلى التوصيف الشعوري الدقيق أكثر من التجميل والتخييل الفانتازي البعيد المغرق في الاصطناع والتنامي التخييلي المؤدلج.

2. إن القصيدة – عند أبي عفش – تعتمد السرد والخطف المشهدي، إذ يحاول الشاعر تفعيل قصائده بالمباغتات التصويرية والتناغم الإيحائي بين المداليل كافة، وعلى هذا تعتمد شعرية العفش على إثارة المفاجآت التشكيلية وحسن التقاط المثيرات التي يمكن أن تفجِّر المشاعر، وتمنح القارئ رؤية دلالية متجددة، تفتح آفاق الرؤية لديه بشكل متجدد، وتتابع مستمر، كلما أوغل القارئ في قراءة قصائده الاغترابية الحزينة ذات الصخب الدلالي والانكسار المشهدي.

3. ما يلفتنا – في لغة العفش – التمطيطات السردية التي تستقصي أبعاد الجمل وتمنح القارئ الرؤية بوضوح وعمق دلالي، بمعنى أدق: إنه يعطي الجملة حقها التوصيفي بتمطيطاتها السردية، لتكتمل الرؤية وتتضح أمام القارئ دون إعمال فكر، أو غموض، أو تشظٍّ في المداليل، وهذا ما يجعل العفش شاعر المثيرات النصية بلغة سهلة محاكية للذات الإنسانية ورؤاها التجريدية العبثية بمظاهر الأشياء، لخلق إثارتها ولغتها المشهدية المثيرة.

الفصل الرابع

شعرنة اللغة في شعر نزيه أبو عفش

1- اللغة وكسر الأنساق التراتبيَّة.

2- اللغة وتكثيف المتراكمات المشهديَّة.

3- إثارة اللغة بالحدث اليومي الطازج أو المباشر.

4- اللغة وفنيَّة الصورة العاطفيَّة الرومانسيَّة المثيرة.

5- تحفيز اللغة بالبتر والقطع والاستئناف.

* نتائج واستدلالات.

الفصل الرابع

شَعْرَنَةُ اللغة في شِعر نزيه أبو عفش

ما من شك في أن إثارة اللغة من أبرز مثيرات القصيدة الحداثيَّة، إذ اعتمدت لغة الشعر المعاصر في تحقيق إثارتها على ديناميَّة التشكيلات اللغويَّة المبتكرة وتشكيلاتها الجدليَّة ذات النزوع المتضاد حيناً والمؤتلف (المتوافق) حيناً آخر، لتكثيف الرؤية الشعريَّة وتعميق إيحاءاتها جمالياً أكثر منه دلالياً وإيقاعياً، ولعل ولع العفش في استقطاب جمهور القراء جعله يكثر في لغته من التشكيلات المراوغة من خلال تكثيفها التشكيلي وتبسيطها الإسنادي بالعبث بالتشكيلات اللغويَّة، تبعاً لإحساسه الشعوري وامتداد دفقه العاطفي وشعوره النفسي المأزوم.

ويعد الشاعر نزيه أبو عفش من أكثر الشعراء اعتناءً باللغة وإيحائها التصويري المبتكر، وتمفصلها الإيحائي التأملي الفني المثير، وعلى هذا، تبدو لغته الشعريَّة بغاية الامتداد والإثارة التصويريَّة والعمق المشهدي، إذ: "إن اللغة الشعريَّة لا تنقل العالم بحرفيته، بل تساهم في إعادة صياغة الحياة وتشكلها، أي لغة نافرة من المألوف والعادي. يصبح النص الشعري معجزة لغويَّة وبيانيَّة، من المستحيل الإحاطة بالمعنى أو اختزال منطوقه ومضمونه"[(1)]. وعلى هذا، تبدو القصيدة الحداثيَّة – عند العفش – بغاية التكامل والإثارة والتكثيف الإيحائي، مما يجعل قصائده مثيرة على المستويين اللغوي والدلالي.

ومن تدقيقنا في لغة نزيه أبو عفش الشعريَّة، وجدناها تتمفصل على مثيرات

---

(1) عبود، عبد القادر، 2000، مركزية التأمل للتواصل (محاورة النص الشعري المعاصر)، كتابات معاصرة، ع41، ص 102.

لغويَّة غاية في التكثيف، والإثارة، والإيحاء، نذكر من بينها ما يلي:

1. اللغة وكسر الأنساق التراتبيَّة:

ونقصد بـ [اللغة وكسر الأنساق التراتبيَّة]:

كسر الائتلافات اللغويَّة بالتكثيفات المشهديَّة والتمظهرات اللغويَّة ذات البثِّ المشهدي المتنامي، من حيث تكامل الأنساق التراتبيَّة وكسر ائتلافها فجأة لكسر رتابة المشهد الشعري، وتعميق الإحساس الشعوري به.

وقد استطاع الشاعر نزيه أبو عفش أن يشد القارئ إلى فضاء قصائده بإيقاعها اللغوي التشكيلي المؤتلف لا المختلف، بانكسارات لغويَّة تحفِّز الموقف العاطفي وتزيد الشعور بالتأمل بمداليل قصائده وأنساقها التراتبيَّة، كما في قوله:

"كلَّ صباحٍ في طريقي إلى موعدهْ

أتهندمُ، وأرتِّب نفسي

وأتعطرُ

كشيخٍ ذاهبٍ لمصافحةِ ربِّه على بابِ السموات.

وكعاداتي دائماً

أصلُ قبلَ موعدي بدقيقتينِ أو أكثر.

وإذْ أنتهي من صعودِ الدرج

وأبلغُ عتبةَ القصرْ

أقفُ على بابِهِ الموارَب (دائماً موارَب!)

أسوِّي حزامي ولحيتي وياقةَ قميصي.

أفرشُ ابتسامتي على كاملِ وجهي

وأشدُّ قامتي إلى أعلى

كما تعلمتُ في دورتي العسكريَّة.

أتنحنحُ قليلاً، فيما أنا أواصلُ عدَّ ما تبقَّى من الثواني،

ثم (وأنا أدفعُ البابَ

وأهمُّ بالدخولِ على استحياءٍ

كعاشقٍ على بابِ موعدِه الأول)

أنكِّسُ عينيَّ إلى تحت

وأقولُ لصاحبي "الموت" ما سبقَ أن قلتُه فيغ كلِّ صباح: "ها أنذا قدَّامك.

جئتُ في موعدي تماماً.

شفْ ما أنتَ موعودٌ به!

شفْ كم أنا صادقٌ ووفيّ!

شفْ كم أنا خجولٌ

لطيفٌ

مؤدبٌ ومحبٌّ!

شفْ كم أنا جميلٌ ويافعٌ وصالحٌ للحياة.

شفْ ثمرةَ الله".

وكالعادةِ لا أسمعُ غير صوتِ الصمتِ وما بقي من صوتِ نفسي عالقاً في الهواء"[1].

---

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – ذاكرة العناصر، دار المدى، ط1، دمشق ، ص 235 - 236.

تتأسس ديناميَّة هذه القصيدة على [التنامي اللغوي وكسر الأنساق التراتبيَّة]، التي تعزِّز البعد التأملي النفسي، إزاء مؤولة الموت التي تشكِّل هاجساً نفسياً مؤلماً، اصطراعياً مع الذات، بتزويق دال الموت وإكسابه هالة جماليَّة، ذا فخامة عالية، رداً على شبحه النفسي المرعب على الذات، معتمداً الأنساق التراتبيَّة اللغويَّة المألوفة بإيقاعاتها التشكيليَّة البسيطة ومداليلها الواضحة، التي لا تدع مجالاً للمواربة والمخالفة والانكسار المباغت، كما في إيقاع الجمل البسيطة التالية: "**ثم (وأنا أدفعُ البابَ وأهمُّ بالدخولِ على استحياءٍ كعاشقٍ على بابِ موعدِه الأول) أنكِّسُ عينيَّ إلى تحت وأقولُ لصاحبي "الموت" ما سبقَ أن قلتُه في كلِّ صباح: "ها أنذا قدَّامك. جئتُ في موعدي تماماً. شفْ ما أنتَ موعودٌ به ! شفْ كم أنا صادقٌ ووفيّ!**"، إن من يطلع على المقبوس السابق يلحظ البعد النفسي الديالكتيكي لباطن الذات وقلقها في بثِّ صدى الهاجس النفسي القلق إزاء مؤولة الموت، بلغة تسيل عذوبةً وتقطراً نفسانياً داخلياً قبل خروجها وبثِّها إلى السطح، لتطرح رؤيته بانسيابيَّة عالية وشفافيَّة متناهية بإيقاع تقفوي مموسق أحياناً إلى درجة كبيرة، كما في قوله:

"**.... وأرصدُ بابكِ الموصدْ**

يمزِّق جبهتي الإحساسُ بالموتِ، وأسألُ عنكِ،

أسألُ شوقي المحمومَ: "من أنتِ"؟..

ولا أهتمُّ، حسبي ليلةَ الميلاد أنهُ بابكِ الموصدْ... ويمطرُ في جبيني الموتُ

يغزو ليلَ أعيادي

ولا جدوى بلا عينينِ أرصدُ بابكِ الموصدْ

أواكبُ خاطري المُجهَدْ

كأني لم أطفْ يوماً بخاطرِ هذهِ الدنيا

ولا طفتِ

وها أنذا خلفَ مدٍّ اليأس في دوامةِ الموتِ

أعاينُ بابكِ الموصدْ

وخلفي ألفُ نافذةٍ تلحُّ، تثيرُ أحقادي

ولا أهتمُّ

حسبي ليلةَ الميلاد أني دونَ ميلادِ"[1].

هنا، تتأسس مداليل هذه القصيدة على الإيقاع الجمالي اللغوي الذي يكثف المداليل والأنساق اللغويَّة المتآلفة في تعزيز الشعور العاطفي بإيقاع تقفوي مموسق، منسجم، غاية في التكثيف الشعوري والبعد الجمالي للمشهد العاطفي المجسد، وكأن الشاعر يرسم الأنساق اللغويَّة المتآلفة، رسماً فنياً، غاية في الترسيم الشعوري والرصد الكامل لسيرورة المشاعر الداخليَّة التي تعتصر داخله، بكثافة شعوريَّة مرهفة، كما في قوله: "**وأرصدُ بابكِ الموصدْ يمزِّق جبهتي الإحساسُ بالموتِ، وأسألُ عنك، أسألُ شوقي المحمومَ: "من أنتِ"؟.. ولا أهتمُّ، حسبي ليلةَ الميلاد أنهُ بابكِ الموصد**".

واللافت حرص الشاعر على ترسيم المشهد العاطفي بتضافر الأنساق اللغويَّة المتآلفة ذات البعد النفسي الإيحائي العميق، التي تعزِّز فاعليَّة المشهد الغرامي بكل صداه الشعوري المرهف الحزين: "**ويمطرُ في جبيني الموتُ يغزو ليلَ أعيادي ولا**

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – الأعمال الشعرية، دار المدى، ط1،، ج1، ص 467 - 468.

جدوى بلا عينينِ أرصدُ بابكِ الموصدْ أواكبُ خاطري المجهدْ" إن هذا الإحساس الشعوري العميق والترسيم النفسي الإيقاعي الذي يخرج من أعماقه الداخليَّة يؤكِّد شعريته العميقة وشعوره المصطهج بالانكسار حيناً، والحس العاطفي المرهف، الذي يباغت القارئ بصداه وبُعده الإيحائي حيناً آخر، وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش شعريَّة الكثير من قصائده على الزخم النفسي الشعوري لمداليل جمله الشعريَّة ذات الإيقاع الشعوري المكثف والإيحاء العميق رغم إيقاعها البسيط المتداول في كثير من الأحيان، تسعفه في ذلك رؤيته التكاملية وترسيمه الحسي الشعوري الدقيق لعلامات لترقيم التي تتفاعل ضمن النسق الشعري المؤسِّس لحركة الصور ومداليلها الباطنيَّة العميقة.

2. اللغة وتكثيف المتراكمات المشهديَّة:

ونقصد بـ[اللغة وتكثيف المتراكمات اللغويَّة]:

أن يكثف الشاعر المصفوفات الجمليَّة في السياق الشعري، وفق ترسيم مشهدي شعوري عميق، ينمُّ على زخم المشاعر وكثافة الدلالات الشعريَّة المصطرعة في أعماق أعماقه، لتبدو بغاية الاكتناز والتفعيل الشعوري، وتعد المتراكمات اللغويَّة مفتاحاً أسلوبياً لفهم الكثير من الرؤى المتشعبة داخل النص، تربطه حيزات نصيَّة ائتلافيَّة تباغت القارئ بمداليلها الواضحة وأسلوبها الفني الجدلي.

وقد استطاع الشاعر نزيه أبو عفش أن يحقق لقصائده – بوساطة المصفوفات اللغويَّة المتراكمة – زخماً دلالياً مفتوحاً، تجعل المتلقِّي يرصد دواخله

الشعوريَّة بدقة، وكأنه يرى ذاته بعدسة مونتاجيَّة تتمرأى من أعماقه المكنونة، ومن يدقِّق في قصائده يلحظ كثافة عارمة لهذه المصفوفات اللغويَّة المتناغمة ضمن المساق الشعوري النفسي المجسد، كما في قوله:

"أمَّاهُ أضعتُكِ والأحبابْ

في زحمةِ هذا العمرِ الأحمقْ

عاينتُ سوادَ الساعاتِ المصلوبة

وانطفأتْ في شبَّاكي الشمسْ

أحبابي ذهبوا،

واللحظاتُ تنتحرُ على ذلِّ العتبةْ

والبؤسُ يهلِّلُ في سردابْ !

أمَّاهُ.. وفي عينيكِ يهلِّلُ وجهُ التوبةْ

الليلُ كتابي،

ودمي محبرةُ الجيلِ الأحمقْ

أوراقي في كلِّ الشرفاتْ

تتوالدُ في كلِّ الشرفاتْ

والعالمُ يركضُ في الشارعْ

مخطوفاً.. يبحثُ عن أسماءْ

وصديقي يبحثُ عن أسماءْ

للطفلِ الآتي عبرَ دهاليزِ المأساة

والفرحةُ تسقطُ في الشارعْ.

أماه ذكرتُكِ هذا اليومْ للطفلِ الهاجعِ خلفَ جدارِ الجلدِ الشاحبْ

عيناهُ تفتَّحتا..

والحزنُ، ووجهُ اليأسِ تفتَّحْ

والصمتُ تفتَّحْ في ثغراتِ الوجهِ الغاضبْ

غنَّى للأرضِ كثيراً حتى انهارْ

يبستْ في عينيهِ الغاباتُ الخضرُ

وتخَّتْ قيعانُ الأنهارْ

أماهُ فهذا العمرُ يضيقْ،

يتفسَّخُ، والأوراقُ تعودْ،

والنسغُ سيركضُ في الأوراقْ

وسيغني في كلِّ الأوراقْ

وسيعرفُ كلُّ دعاةِ الغلبة

أنا الأطفالْ

الصبحُ لنا.. وجيادُ العرسِ لنا... والريح..

ولنا مفتاحُ سمواتِ العمرِ الأحمقْ"[(1)].

هنا، يكثف الشاعر الجمل العاطفيَّة التي تحمل شجن اغترابه وإحساسه العاطفي الشعوري المرهف، بلغة تميل إلى مراكمة الأنساق اللغويَّة والجمل المتضافرة في تعزيز البعد النفسي والشعوري لذاته المأزومة بالحنين والاغتراب الداخلي، مكرساً جلَّ هذه المشاعر في خطابه الشفيف ومناجاته العاطفيَّة المبثوثة

---

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 454-456.

بدفق العاطفة الرهيف صوب أمه، التي تمثل له الوجه النقي في ليالي اليأس والحزن والضيق والأسى والاغتراب، قائلاً: "**أمَّاهُ أضعتُكِ والأحبابْ في زحمةِ هذا العمرِ الأحمقْ عاينتُ سوادَ الساعاتِ المصلوبة وانطفأتْ في شبَّاكي الشمسْ أحبابي ذهبوا، واللحظاتُ تنتحرُ على ذلِّ العتبةْ**". إن هذا الاغتراب الشعوري والتأزُّم النفسي يكثف الجمل المتوالية التي ترصد صدى هذا الانكسار والتوتر الداخلي بأسلوب يميل إلى تكديس الجمل وفق مصفوفات من المشاعر المتراكمة والجمل المتضافرة في مساقها النصي العام، كما في قوله: "**أمَّاه ذكرتُكِ هذا اليوم للطفلِ الهاجعِ خلفَ جدارِ الجلدِ الشاحبْ عيناهُ تفتَّحتا.. والحزنُ، ووجهُ اليأسِ تفتَّحْ والصمتُ تفتَّحْ في ثغراتِ الوجهِ الغاضبْ غنَّى للأرضِ كثيراً حتى انهارْ يبستْ في عينيهِ الغاباتُ الخضرُ وتخَّتْ قيعانُ الأنهارْ**". إن من يدقق في هذا المقبوس يلحظ تراكم الجمل وفق مصفوفات متراكمة، مبثوث من خلالها صدى ذاته البائسة الحزينة التي تلتمس الدفء العاطفي بعد لحظات الضياع والتوتر، والكآبة، والحزن، وكأن كل جملة من تلكم الجمل تعكس مرارة داخلية عميقة مردها ارتكاس واغتراب مفجع يصل إلى أعلى درجات الحزن والتمزق والاغتراب.

وقد يغرق العفش في تكثيف المتراكمات المشهديَّة في المساقات الاغترابيَّة التي تضج بالثورة والحزن والقلق والاغتراب، كما في قوله:

"**يا وطنَ الغربةِ والكآبة**

كم مرةً رغبتُ أنْ أسقطَ أوجاعي على يديكْ؟

والخبزُ كانَ يومَها يُمنحُ بالمجانْ،

وكنتُ خيرَ عاشقٍ لديكْ

يا وطني الكئيبْ؟

أواحدٌ يزيدُ في المجاعةْ؟

أواحدٌ لو عادَ من غربتِهِ يثقلُ كاهليكْ....

وثمَّ من أسلمكَ الليلةَ للجلادْ

وعادَ.. لم تسألهُ من أينَ؟

ولا كيفَ؟

وقد أنكركَ الليلةَ ألفَ مرَّة،

داسَ وجهكَ ألفَ مرَّةْ،

وعادَ يسَّاقطُ كالخيانة

ظننتُه يسوءَكَ العائدَ

واكتفيتْ

أن قلتَ لي: دونكَ هذا البابْ

ودون أن أبكي...

حملتُ وجهيَ القديمَ واختفيتْ"[(1)].

تتأسس مداليل هذه القصيدة على الشعور بالاغتراب والحزن والكآبة مفعِّلاً إيقاعها بتكثيف المتراكمات المشهديَّة التي تعزِّز البعد الشعوري النفسي، مما يجعلها بغاية الانفعال والصخب الدلالي الذي يزيد بلورة الصورة المشهديَّة وعمقها الإيحائي، بتضافر الأنساق اللغويَّة المتراكمة، التي تعزِّز مداليل البعد النفسي الاغترابي الحزين، كما في قوله: "**يا وطني الكئيبْ؟ أواحدٌ يزيدُ في المجاعةْ؟ أواحدٌ**

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 459-460.

لو عادَ من غربتِهِ يثقلُ كاهليكْ"، إن هذه الجمل التساؤليَّة تحمل في داخلها دفق الشعور وغرابة الإحساس والشعور الاغترابي المأزوم الذي يصل حد الشجن الاغترابي الحزين، كما في قوله: "**وعادَ يسَّاقطُ كالخيانة ظننتُه يسوعَكَ العائدَ واكتفيتْ أن قلتَ لي: دونكَ هذا البابْ ودون أن أبكي... حملتُ وجهيَ القديمَ واختفيتْ**". وهكذا يكثف العفش مداليل قصائده في السياقات التي تضج بالاغتراب والقلق والحزن والكآبة، بتضافر المتراكمات المشهديَّة للجمل والأنساق اللغويَّة التراتبيَّة التي تزيد إيقاع قصائده حركة شعوريَّة وإثارة عاطفيَّة تعزِّز مدلولها في ذهن المتلقي وحافظته أكبر فترة ممكنة من الزمن، نظراً إلى إيقاعها العاطفي الشعوري المجسد المنقول إلينا بصدى ذاته الداخليَّة دون تزويق أو تدبيج بلاغي يذهب بالصورة إلى النمطيَّة والنمذجة الشكليَّة والابتذال مما يجعل الصور تسير وفق صدى أنفاس الشاعر وزخمه الشعوري وبواطنه النفسيَّة.

وقد يراكم العفش من كثافة الجمل المشهديَّة منذ بداياته الشعريَّة الأولى، دلالة على الحزن والأسى والتلاشي والاغتراب الوجودي، إذ يقول:

"**... وتناهيتُ مع المدِّ سرابا**

كانتِ الرعشةُ في صدري تنفتُّ ترابا

وتمزقتُ..

جبيني غارَ في الوحلِ، عبرتُ الأمسَ

لم ألمحْ إلى أقبيةِ الأفراحِ بابا

كانتِ الومضةُ في عينيَّ تنفتُّ ترابا

كانَ ماضيَّ سرابا

أمسِ لم يورقْ،

جذورُ الموتِ غالتني

وأعماني الرمادْ

لم أعدْ أبصرُ،

ماضيَّ تناهى غبشاً... رؤيا.. سوادْ

هو جوعي.. آهِ، ريحُ الجوعِ تجتاحُ شراييني الهريئةْ

وأنا أزحفُ صوبَ القاعِ

ضيَّعتُ إلهي

ولديَّ شرَّدتُ في ليلِ الخطيئةْ

آهِ لو لم..

قدري غالَ طموحي!

كانتِ السقطةُ في ذاتي.. دمي كان بكفيَّ كتابا

كانتِ الدنيا سرابا

وأرى خلفَ مدارِ الكونِ غيمةْ

آهِ، لو تمطرُ

لو أنَّ ترابَ الأرضِ ينحلُّ

ويغدو عسلاً، خبزاً، شرابا

لو يفتُّ الصخرُ، لو ألمحُ عبرَ المطلقِ الصخريِّ بابا

وأنا المرهقُ من أغلق في وجهيَ أمداءَ المسافاتِ الحنونْ؟

من سباني ليلةَ العرسِ تواشيحي

وعرَّاني على بوابةِ الأمسِ الحزينْ ؟"[1].

تثيرنا هذه القصيدة بكثافة المتراكمات المشهدية التي تعزز البعد الاغترابي الارتكاسي الحزين بلغة تميل إلى الاغتراب الوجودي والمد التقفوي الانفعالي العاطفي المشحون بالأسى والحزن والفقر واليأس والاغتراب، كما في قوله: "**أمسِ لم يورقْ، جذورُ الموتِ غالتني وأعماني الرمادْ لم أعدْ أبصرُ، ماضيَّ تناهى غبشاً... رؤيا.. سوادْ هو جوعي.. آهِ، ريحُ الجوعِ تجتاحُ شراييني الهريئةْ وأنا أزحفُ صوبَ القاعِ**". ولو دققنا في مداليل المتراكمات المشهديَّة لوجدناها تتأسس على الجدل اللغوي الشعوري والإحساس الارتكاسي الاغترابي الحزين، بلغة تميل إلى التكثيف التصويري والتعزيز الشعوري الإيحائي العميق، كما في قوله: "**وأنا المرهقُ من أغلَق في وجهيَ أمداءَ المسافاتِ الحنونْ ؟ من سباني ليلةَ العرسِ تواشيحي وعرَّاني على بوابةِ الأمسِ الحزينْ**"، وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش ديناميَّة قصائده على تكثيف المتراكمات المشهديَّة التي تعزِّز الإيحاءات المشهديَّة ذات العمق التصويري والإيحاء العاطفي الشفيف، بكل صدى اللحظة العاطفيَّة المأزومة المحملة بمداليل الأسى والحزن والاغتراب الوجودي.

3. إثارة اللغة بالحدث اليومي الطازج أو المباشر:

ونقصد بـ [إثارة اللغة بالحدث اليومي الطازج أو المباشر]:

تكثيف الرؤية الشعريَّة بإثارة التشكيلات اللغويَّة المبتكرة المشتقة من الأحداث اليوميَّة المباشرة التي تحفِّز الرؤية الشعريَّة وتعمق الإحساس العاطفي بها من خلال

---

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 463- 464.

اشتقاق الأحداث الواقعيَّة واللغة الواضحة البسيطة، ذات الإيقاع السهل والأسلوب الحسي الواضح المباشر.

لقد استطاع الشاعر نزيه أبو عفش أن يرتقي في بنية الحدث الشعري من خلال إثارة الحدث اليومي الطازج أو المباشر، برؤى شعوريَّة مغرقة في الإحساس والتعميق العاطفي، كما في قوله:

"الأمطارُ الطيبةُ انهمرتْ فوقَ سريري
والحزنُ عظيماً كان.. عظيماً
والأصحابُ نيام..
وأنا وحدي
أتمشَّى في ساحاتِ دمشقَ.. أناجيها
أفرحُ فيها
أضحكُ فيها
أبكي فيها
وحدي ما بينَ الغربةِ والتجريحْ
أحملُ حبِّي تذكرةً كي يعرفَني الناسْ
أحزاني كي يعرفني الناسْ
فإذا مرَّتْ فوقي خيلُ الرومان
أو غرستْ في الأضلاعِ سنابكَها
أو عبرتْ فوقَ الجسدِ العاشقِ كلُّ العجلاتِ
غاصتْ

حفرتْ في الوجهِ شعائرها

وامتدَّ الموتْ

الغربةُ كائنةٌ فينا كيما نعلنَ مجدَ الصوتْ

ولذا ما بينَ الغربةِ والتجريحْ سأظلُّ أنادي:

يا أهلَ الشامِ خذوني... يا أصحابُ خذوني

فأنا ضائعْ

قولوا لامرأتي أن تودِّعَ عندَ الحلابِ بنيها

فأنا جائعْ

لأبي.. أن يفتحَ بابَ مضافتِهِ في الليلِ لكلِّ الغرباءْ

ويفتحَ قلبَه

أن يفتح باب البيتِ لكلِّ الشحاذينْ

قولوا.. وخذوني كيما أعلنَ مجدَ الطينْ

ليسَ ثقيلاً جسدي..

شدُّوني في أذنابِ الخيلِ

خذوني أو...

سأظلُّ أنادي: يا أهلَ الشامِ أفيقوا... يا أولادَ الشام

فأنا في الأرضِ غريبٌ

أبحثُ عن بيتي

وأُلامْ

في وطني.. أبحثُ عن وطني وألامْ !!....."[1].

تتمفصل مداليل هذه القصيدة على ديناميَّة الحدث اليومي وإيقاع الاغتراب الشعوري، من خلال تكثيف مداليل الاغتراب والقلق والوجاعة الداخليَّة، كما في قوله: "**يا أولادَ الشام فأنا في الأرضِ غريبٌ أبحثُ عن بيتي وأُلامْ في وطني.. أبحثُ عن وطني وأُلامْ !!**". واللافت تعزيز الشاعر لمداليل التشكيلات ذات التمفصلات الواقعيَّة بإيقاعها الحسي الشعوري المباشر، كما في قوله: "**لأبي.. أن يفتحَ بابَ مضافتِهِ في الليلِ لكلِّ الغرباءْ ويفتحَ قلبَه أن يفتح باب البيتِ لكلِّ الشحاذينْ**"، وعلى هذا النحو يؤسِّس العفش قصائده على ديناميَّة الأحداث الواقعيَّة، بإيقاعها الحسي المباشر، وومضها التشكيلي الفني الساحر، مما يجعلها غاية في التكثيف والإيحاء والتمفصل الشاعري المثير.

ومن ذلك قوله أيضاً:

"**فوقَ سريرِ موتِنا**

نترصَّدُ عبورَ الملائكةِ في الظلامْ

لنقطفَ عن معاطفها الأزهار

ونجعلَ من أحلامِها حشوةً للقنابلْ!

هنا على سريرِ موتِنا، نعيشُ

ونحلمُ.

على حافةِ الحياةِ... نعيشُ ونحلمُ الحياةْ.

كغجرٍ تائهينَ بين الشقاءِ والموسيقا

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 428-430.

نتدحرجُ إلى حيثُ تقودُنـا الأوهامُ. ونبكي"[1].

تتأسس مثيرات هذه القصيدة على ديناميَّة الحدث اليومي الطازج بإيحاء عاطفي شفيف غاية في التركيز والشعور والإحساس المرهف بالموقف الحزين الذي يعيشه الشاعر، بلغة تميل إلى تكثيف الإيقاع العاطفي وتعزيز الإحساس به، كما في قوله: "**تتدحرجُ إلى حيثُ تقودُنـا الأوهامُ. ونبكي**"، وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش ديناميَّة قصائده على لغة تحايث لغة الواقع بإيقاعها السهل وتشكيلها البسيط، دون انكسار يشوِّه القصيدة ويفتِّت درجة إيحائها وتشكيلها الفني.

4. اللغة وفنيَّة الصورة العاطفيَّة الرومانسيَّة المثيرة:

ونقصد بـ [الصورة العاطفيَّة الرومانسيَّة المثيرة]:

الصورة التي تكثف الإيقاع العاطفي الشعوري من خلال الترسيم العاطفي للمشاهد الغزلية ذات الومض الجمالي والإيقاع الرومانسي الشفيف.

وتعد القصائد العاطفيَّة الغزليَّة – في تجربة الشاعر نزيه أبو عفش ضئيلة نسبياً قياسياً إلى أشعاره التأمليَّة والفلسفيَّة ذات الصخب الوجودي والتأملات الميتافيزيقيَّة في طبيعة الخلق والحياة والكون والوجود، وتأتي غالب صوره الغزليَّة مرتكسة بإيقاع الحزن والكآبة والأنين، يقول العفش:

"حينَ ساقوكَ إلى الصلبِ حبيبي

كانتِ الأعلامُ تسَّاقطُ خلفَ العتبة

والعصافيرُ معرَّاةٌ من الريشِ حزينة

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 359.

تتباكى خلفَ عينيكَ، وكانتْ تحتَ أقدامِكَ تمتدُّ سهوبُ الخوفِ

تمتدُّ على صدرِ المدينةِ...

آهٍ، كم عينٍ تمنتكَ حلولَ الليلِ

كم صدرٍ تمناكَ فصلَّى أن يضمَّكَ

كم تمنتكَ – وقد جرَّحَها وخزُ المساميرِ – شبابيكُ المدينهْ

ويدٍ سمَّرَها الخوفُ عليكَ

وثبتْ من غفلةِ الخوفِ إليكْ

نشرتْ فوقكَ من أوجاعِها ظِلّاً

ولم تقدرْ على نشرِ: "تعالْ"

فاستطالتْ يدُ أحبابِكَ من خلفِ الشبابيكِ

استطالتْ قامةُ القمحِ... وكادتْ أن تلمَّكَ"[1].

هنا، تأتي إيحاءات اللغة الشعريَّة – في هذه القصيدة – فاعلة في تكثيف المشهد الرومانسي بإيقاع عاطفي شعوري حزين، مكثفاً مداليل الصور الشعريَّة ذات النبض العاطفي والشعور الإيحائي المرهف، كما في قوله: "**حينَ ساقوكَ إلى الصلبِ حبيبي كانتِ الأعلامُ تسَّاقطُ خلفَ العتبةِ والعصافيرُ معرَّاةً من الريشِ حزينة**". إن من يدقق في مداليل الصور الشعريَّة يلحظ إيقاعها الرومانسي العاطفي الشفيف، الذي يتماشى ومداليل الشعور المأزوم المكثف للإيحاءات الشعوريَّة الارتكاسيَّة الحزينة، كما في قوله: "**وكانتْ تحتَ أقدامِكَ تمتدُّ سهوبُ الخوفِ تمتدُّ على صدرِ المدينة**". وعلى هذا النحو، يثيرنا العفش بإيقاع قصائده العاطفيَّة ذات

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 433-434.

الزخم الشعوري الارتكاسي المأساوي المؤلم، وكأن العفش رأى في هذا النوع من القصائد حالته المأزومة، مما جعله يغلب على إيقاع قصائده العاطفية الطابع الارتكاسي النفسي المؤلم.

ومن ذلك قوله أيضاً:

"سآتيكَ يا حبَّةَ القلبِ من غيرِ زادْ

وفي غابةِ الحزنِ أرسي جناحي

سأغزلُ من بؤسِ أهلي وسادةْ

لأنَّكَ... مذْ غيَّبتكَ المسافاتُ لم تغفُ

لم تغفُ

في ظلِّ عينيكَ طيرُ الرقادْ

وأسمع صوتكَ في ليلةِ الجوعِ يأتي إليَّ "ألم يندمِلْ بعدُ جرحُ الولادة؟!

"فما دمتُ مثلكَ... لا خبزَ عندي

ولا في خمرةِ العيدِ قطرةْ

سآتي إليكَ لأمسحَ صدرَ الحساسين، دمعَ الدواري الأليفةْ

سآتي إليكْ

وفي كلِّ جرحٍ لديكْ

سأزرعُ وجهي

سأزرعُ، إن شئتَ، وجهَ عفيفةْ"[1].

تأتي هذه القصيدة مكثفة للصور العاطفيَّة ذات الدفق الرومانسي المثير

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 432.

والإيقاع العاطفي المشحون بالأسى، والقلق، والحزن، كما في قوله: "**سآتي إليكَ لأمسحَ صدرَ الحساسين، دمعَ الدواري الأليفةْ سآتي إليكْ وفي كلِّ جرحٍ لديكْ سأزرعُ وجهي سأزرعُ، إن شئتَ، وجهَ عفيفةْ**". واللافت تركيز الشاعر المطلق على التحفيز العاطفي بتفعيل صدى الصور الرومانسيَّة المثيرة التي تستقطب المتلقي وتحفِّز إثارة اللغة الشعريَّة في تحريك النبض الشعوري الإيحائي المكثف، كما في قوله: "**سآتيكَ يا حبَّةَ القلبِ من غيرِ زادْ وفي غابةِ الحزنِ أرسي جناحي سأغزلُ من بؤسِ أهلي وسادةْ**"، وهكذا، يثيرنا العفش بفنية قصائده ودلالاتها المكثفة ضمن مساقها الشعري، لتبدو مكثفة عاطفياً، محملة بزخم عاطفي انفعالي ارتكاسي حزين، رغم إيقاعها الرومانسي أحياناً. وهذا ما يحسب لقصائده الغزليَّة أنها ذات نبض شعوري ارتكاسي مؤلم رغم طابعها الشعوري الغزلي المكثف.

5. تحفيز اللغة بالبتر والقطع والاستئناف:

ونقصد بـ[تحفيز اللغة بالبتر والقطع والاستئناف]:

هندسة الإيقاع البصري للقصيدة ببتر الجمل وقطعها وتشظيها وبعثرتها حيناً واستئنافها بعد عمليَّة البتر والانقطاع بكثافة الكلمات وتراكمها حيناً آخر، وكأن الشاعر بهذا الأسلوب يستحوذ على اهتمام القارئ للتأمل في بعض الجمل على حساب بعضها الآخر.

وتعد ظاهرة القطع والاستئناف من الظواهر المهمة في لغة الحداثة الشعريَّة عموماً، إذ إن القصائد الحداثيَّة اليوم تحاول أن تشغل القارئ دور المحفز الشعوري بإيقاعاتها البصريَّة من قطع وحذف واستئناف ومراكمة علامات الترقيم، بمعنى أنها

لعبت بالقارئ ليبث شعور الشاعر للمتلقي بكل صداه الانفعالي وتوتُّره وقلقه الوجودي.

وقد تميَّز الشاعر نزيه أبو عفش بتلاعبه بإيقاع الجمل، من حيث التمطيط والإطناب وتكثيف علامات الترقيم حيناً وبتر الجمل وتشظِّي المفردات، وكثافة الفراغات والنقط، حيناً آخر، لبث صداه العاطفي من خلال الفضاء النصي الذي تشغله القصيدة على بياض الصفحات، ونمثّل لذلك بقوله:

"لو كلما فكَّرتُ:

"أينَ مسدَّسي ؟.."

هوَى البرابرةُ ملسوعينَ بأصداءِ الطلقات.

.... لو كلَّما أغارَ طوفانٌ على أرض

كانَ "نوح" أولَ الغارقين....

لو كلَّما قالَ لي منافقٌ: صباحُ الخيرِ يا حبيبي

أرمقُه من زاويةِ قلبي

فيموتُ مصعوقاً بجلطةِ الحياء....

لو كلما صليتُ: يا ربِّ نجِّني من الشرير

نفد الشرُّ من العالم.....

لو كلَّما عطشتُ إلى الحنان

غاصتْ أقدامُكم في الطين

ونبتتْ في رأسِ كلٍّ منكم أقحوانة...

لو كلَّما سألتُ: ما حاجةُ اليائسينَ إلى معابدْ؟

تصدَّعتْ الهياكل

وطلعتْ من كلِّ سقفٍ غيمة

وباضَ في كلِّ شقٍّ عصفورْ

لو كلَّما حلمتُ الحياة

تلوَّنتْ ذاكرتي بأفكارِ الورد

واشتعلَ الهواءُ بالموسيقا...

لو كلَّما أغمضتُ عينيَّ على غيابكَ

شممتُ رائحتكِ بقلبي

وسمعتُ أنينَ نهديكِ بأصابعي...

لو كلَّما نظرتُ إلى امرأةٍ لأشتهيها

سالَ رحيقُ أعضائِها بينَ أسناني...

لو كلَّما رفعتُ يديَّ لأتمنَّى... إلى آخره...

لو أنَّني الله....

لو أمكنَ لهذهِ الـ "لو" الصغيرة أن تتحققَ

ما الذي سيبقى من الأرض ؟

منْ سيبقى عليها ؟"[1].

تتمركز الدلالات – في هذه القصيدة – على إيقاع القطع والاستئناف، إذ إن الشاعر يكثف الرؤى بين مداليل أحلامه المكبوتة اللامتحققة وأمنياته المتراكمة في بواطنه الشعوريَّة، مكثفاً صدى هذه المداليل برؤى غاية في الشعور والإحساس

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – ذاكرة العناصر، ص 230-234.

الإنساني الشفيف، إذ إن الشاعر يضع مجموعة نقط بعد كل أمنية ليدل على أن أمنياته مستمرة كتدفق الموج العارم، حيث يضع الشاعر بعد كل أمنية نقطاً متتابعة، ليدل على أن أمنيانه تتدفق بعد كل أمنية لتتحقق أمنية جديدة وحلماً جديداً يراوده في أن يغير خريطة العالم ويغير الرؤى الظالمة التي تقضي على براءة الإنسان، وتلوث طهارته وبراءته وجماله، قائلاً: "**لو كلَّما حلمتُ الحياة تلوَّنتْ ذاكرتي بأفكارِ الورد واشتعلَ الهواءُ بالموسيقا...**"، إن الشاعر بين كل أمنية وأخرى يضع مجموعة نقط، ليترك المتلقِّي يتأمل بهذا القطع المفاجئ مداليل الجمل السابقة ويحفِّزه لمتابعة مداليل الجمل اللاحقة بكل تحفز وإصرار على التأمل في المداليل كلها السابقة واللاحقة، لتبدو القصيدة بغاية التملي والإدراك والتفعيل الشعوري من قبل المتلقي.

ومن ذلك قوله أيضاً في قصيدته الموسومة بـ "حبر الغيم" ما يلي:

"**منذُ أن ولدتُ**

وأمي تقولُ لي (مستهديةً بنبوءاتِ بصارةٍ نوريةٍ شاطرة، تقرأُ الغيومَ والراحات، وتبيعُ الهواء والأملْ):"أمامَك طريقانْ واحدٌ للعذابْ وآخرُ للأمل..."**ولا تنسَ – أضافت – علامةُ الأملِ: شجرةْ**

"**أمي صدَّقتْ**

وأنا ادَّعيتُ أنني صدقتْ..

ورحتُ أمشي.........

مشيتُ ولا أزالُ أمشي.

وكلَّما وصلتُ إلى مفترَق

أتطلَّعُ حولي بثقةِ الأنبياء، وأقول: هذا طريقي (مستهدياً بشجرةٍ بعيدة تلوحُ في نهايةِ الطريق)

وما إنْ أصِل،

أكتشفُ دائماً أن الشجرةَ لا وجود لها إلا في أحلامي.

وإذ ألتفتُ إلى الخلفِ، أُبصرها مرَّةً أخرى، هناكَ، بعيداً، في نهايةِ الطريقِ الذي سبقَ أن أتيتُ منه

مشيتُ حياتي كلَّها على هذا الطريقِ الذي تعرفونْ: ما من طريقٍ يوصلُ إلى شجرةْ.

ما من شجرةٍ تثبتُ على أرضْ.

وكيسُ البصَّارة – كيسُ أمي – لا يزالُ، كما تركتُهُ في الماضي، مملوءاً بالهواءِ

وظلالِ الأشجار

وغيومِ الأمل....

طريقانِ ؟.. ربَّما

أحدُهما مشيتُهُ.

والآخرُ لا وجودَ له.

لكن كيفَ يمكنُني الآنَ، بعد أن خفيتِ الأحلامُ والأقدامُ والسنواتْ،

أن أثبتَ لأمي أن ما هو مكتوبٌ في دفترِ الغيم

ليس إلا عذابَ أحلامها مكتوباً بحبرِ الغيمِ على هواءِ الغيم نفسه"[(1)].

---

(1) المصدر نفسه، ص 218-220.

تثيرنا – هذه القصيدة – بإيقاعها النفسي التأملي الحواري واستغراقها في التمطيط الشعوري المكثف إلى درجة البثِّ الشعوري الداخلي من عمق الذات وبؤرة اصطراعها وإحساسها الوجودي المأزوم من خلال ما أدلت به البصارة إليه من أحلام وآمال لا متحققة في ظل الواقع الشعوري الأليم الذي يعيشه من عقم واضمحلال وخوف ورجاء يائس كما في قوله: "**وما إنْ أصِل، أكتشفُ دائماً أن الشجرةَ لا وجود لها إلا في أحلامي.**".

واللافت أن الشاعر يستخدم أسلوب القطع والاستئناف استخداماً تقنياً، يتماشى والبعد النفسي الشعوري التأملي الذي يخرج من أعماق الذات، كاشفاً مكنوناتها بعمق وشفافيَّة وإحساس شعوري باطني عميق، إذ إن الشاعر يستخدم الاستئناف بعد كل قطع مفاجئ لتأمل مداليل الجملة السابقة وإيحاءاتها المكثفة، كما في قوله: "**مشيتُ حياتي كلَّها على هذا الطريقِ الذي تعرفونْ: ما من طريقٍ يوصلُ إلى شجرةْ. ما من شجرةٍ تثبتُ على أرضْ. وكيسُ البصَّارة – كيسُ أمي – لا يزالُ، كما تركتُهُ في الماضي، مملوءاً بالهواءِ وظلالِ الأشجار وغيومِ الأمل**"، وعلى هذا النحو الفني في تكثيف مثيرات الجملة الشعريَّة – عند العفش – تتمركز إيحاءات قصائده على القطع والاستئناف مفعِّلاً صداها بهاتين الخاصتين اللتين تمنحان تلويناً أسلوبياً في الحركة والوقف ، وكأن العفش يهندس قصائده، لتبدو بغاية التكامل والتلاحم إن على مستوى الشكل وإن على مستوى المضمون ومداليل الجمل بشكل عام.

نتائج واستدلالات:

1. إن بنية اللغة الشعريَّة – عند نزيه أبو عفش – بنية إشكاليَّة، تعتمد الجدل والصراع والتناقض والاختلاف، مما يجعلها بنية شعريَّة متمردة على المستوى التشكيلي والإيحائي والبعد النفسي، إذ تثير القارئ بإيقاعها الجدلي الصاخب وبثها الأصداء النفسية داخل الذات الشاعرة المأزومة المصطرعة التي تتبدَّى مداليلها في كثافة المزاوجات اللغويَّة ضمن السياق الشعري المؤسِّس لحركتها الدلاليَّة وإيقاعها النفسي الصاخب.

2. إن التحفيز الشعوري لقصائد العفش تجعل المتلقِّي يسبح في فضائها الدلالي واللغوي، نظراً إلى ما تنطوي عليه لغته من إيحاءات عميقة تتبطن جوهر الرؤية وعمقها التصويري الجدلي الحسي المراوغ.

3. تمتاز قصائد العفش بحيازتها على مؤولات نصيَّة فاعلة في تعزيز بُعدها النفسي، منها مؤولة "الموت والحياة واليأس والتشاؤم والحزن"، مما يجعل من هذه المؤولات محفِّزات شعريَّة في تكثيف مداليلها النفسيَّة ذات المدِّ العاطفي والاغتراب النفسي الشعوري الحزين.

4. إن قصائد نزيه أبو عفش – على عمومها – تنأى عن الأجواء المناسباتيَّة التي – غالباً – ما تجمد فضاءات القصيدة بالتكلف واستقطار الصور دون تدفق شاعري أصيل، وإحساس حقيقي بالموقف، أو الحالة الشعريَّة المستوحاة للتشعير والمفاعلة النصيَّة.

الفصل الخامس

دراسة نـصية محايـثة

في المؤولات والمداليل الشعريـة

في قصيدتَيْ [ما يشبه كلاماً أخيرا] و [النـشيد المكي] لنزيـه أبـو عفش

(دراسة محايـثة للأنـساق والمداليل الشعرية المتنـاقضة أو الجدلية)

الفصل الخامس

دراسة نصية محايثة في المؤولات والمداليل الشعرية

إن المحايثة النصية ضمن نتاج الشاعر ذاته، تدل – بشكل أو بآخر – على سيطرة منهج أو أسلوب فني معين في طريقة الكتابة الشعرية، لتبدو مؤشراً واضحاً على منهجه الفني وأسلوبه التأملي في توجيه دلالات القصيدة وتكثيف رؤاه التأملية صوب رؤى ومداليل شعورية محددة، وتعد المحايثة – في تجربة محمد الماغوط – واضحة بين النصوص، بمنهجه التعرُّوي الواضح وتمرده على الوجود برؤى مصطرعة تعكس حركة مدلولية كاشفة ومنحًى فنياً معاداً في الكثير من قصائده، وقد آثرنا أن ندرس نصين للماغوط ليتلمس المتلقِّي مدى التفاعل والتحايث الفني بين نصوص الشاعر ذاته في المنحى والاتجاه الفني وأسلوب المعالجة التعرُّوية الكاشفة لمرتكسات الواقع وتناقضاته الوجودية الكثيرة، ولعل ما يحفِّز المتلقِّي ويثيره شعورياً طبيعة العفش التأملية الاسترجاعية في الكشف والتعرية والمكاشفة الفنية الواضحة.

1. قصيدة [ما يشبه كلاماً أخيراً]:

لا شك في أن عالم القصيدة – عند نزيه أبو عفش – عالم مكتظ بالرؤى والمداليل والإيحاءات الفلسفية التأملية التي تستبطن جوهر الرؤى باصطراعها النفسي وبُعدها الأنطولوجي الفلسفي ومنحاها التأملي الاستغراقي، إذ إنَّ أبا عفش يستغرق في تقصي الرؤى الوجودية لإثارة الشحنات التأملية وإكساب القارئ فلسفة ما، أو رؤية محددة صوب ماهية الموجودات المحيطة به، بمعنى أن أبا عفش

يثير التأملات والاستبطانات الوجودية، كنوع من التحفيز العاطفي والإثارة الوجودية إلـى معرفـة الـذات والواقـع المحيط بهـذه الـذات، وجدل الـذات مـع كينونـة الـذات وعلاقتها بالذوات الأخرى على ساحة الوجود، بمعنى أن أبا عفش ينطلق من دائرة الذات وجدلية الصراع مع الآخر في بلورة النزوع الفلسفي التأملي، مرتداً إلى الذات التـي هـي محـور التأمـل والتفكـر فـي ماهيـات الوجـود وتناقضـات الحيـاة وعبثهـا وصخبها الوجودي الجدلي، ومن يدقق في قصيدته [ما يشبه كلاماً أخيراً..] يلحظ عمقها التأملي الاستبطاني بالانفتاح على ماهية الخلق والوجود بما تضج به من ثورة على الذات والآخر، وهي مناجاة تأملية وجودية في متناقضات الحياة، تأسست على فلسفة الذات والانطلاق من جدلها الوجودي إلى صخبها التأملي وصراعها مع الـذوات الأخـرى علـى سـاحة الوجـود، يقـول الشـاعر فـي المقطـع الأول مـن هـذه القصيدة:

"لم يكنْ نوراً..

كان شيئاً شبيهاً بما يصدم عينَ جنديٍّ خائف

قَذَفتْ به قنبلةٌ إلى قلب العماءْ.

لم تكنْ عدالةً..

كانتْ مأدبةَ سفّاحين.

لم يكنْ هواءً..

كان دخاناً طائشاً يخرّشُ نسيجَ السماءْ.

لم تكنْ بلاداً.

لم يكنْ بستانَ سنابلةٍ صالحاً لرفعِ أرجوحةٍ

أو مدِّ فراشِ حبّ.

حتى ولم تكن أرضاً صالحةً لحراثةٍ.. أوسعيٍ..

أو تشييدِ مقبرةْ:

كان عماءً خالصاً.

كان عماءً فحسب.

وكان أمامي وحولي قضاةٌ فَتَكةٌ، وكهنةٌ يشحذونَ السيوفَ،

وبغايا عفيفاتُ الأعينِ والأهدابِ.. يُطيِّبْنَ شواربَهنَّ بماءِ قرنفلٍ وشحومِ

شهداءَ عاثري الحظّ.

كنتُ أراهم، فوق منصّتهم المرفوعةِ على الرماحِ وعظامِ الموتى،

تحتَ أضواءَ كاشفة.. وهديلِ ثكالى.. وصياحِ مهرّجينْ،

يستعدّون لإصدار أوامرهم بإعدامي حرقاً حتى الموت..

(وكأنما كان في القواميس ما ينصّ على إعدامٍ حتى الحياة!!..)

سيقول القضاةُ:

إنني لم أكنْ أومنُ أن الحريةَ تزدهرُ في ظلالِ المقاصلِ

والشمسَ تُشرقُ من قبورِ الأمواتِ

والعبوديةَ أطيبُ من النبيذ والفوضى!...

سيقولون إنني... إلى آخرِهِ.. إلى آخرِهِ.. إلى آخره

فيما الكهنةُ يتمنّون لي موتاً سعيداً

ويباركون جبهتي بزيتٍ مطيَّبٍ بالأسيدِ.. والقطرانِ..

وروحِ البنفسجْ !......

كان حُماتي يتآلبون عَلَيّ

وأمّهاتُ حيرتي يُلْقِمنَني أثداءَهنَّ محشوّةً بالأكاذيبِ..

والسمِّ.. والأغاني..

وكنتُ وحدي...

لأنني كنتُ وحدي"(1).

يمفصل الشاعر رؤيته – في المقطع الأول – على تكريس مظاهر قلق الذات وما يعتريها من إحساس ارتكاسي مؤلم بالخوف من المجهول، معتمداً الأسلوب السريالي في تكثيف الصور الكابوسية التي تشي بالصور الهذيانية المرعبة ذات القلق الوجودي والإحساس بالخوف الكابوسي من المجهول المرعب الذي يقض مضجع الذات في بحثها المتواصل عن ماهية الوجود وسر الحياة والخلق والكون، وما يرى في الوجود إلا العماء والقضاة الفتكة والكهنة الدنسون والبغايا وعظام الموتى وهديل الثكالى وصياح المهرجين، إذ يقول "**كان عماءً خالصاً. كان عماءً فحسب. وكان أمامي وحولي قضاةٌ فَتَكةٌ، وكهنةٌ يشحذونَ السيوفَ، وبغايا عفيفاتُ الأعينِ والأهدابِ.. يُطيِّبْنَ شواربَهنَّ بماءِ قرنفلٍ وشحومِ شهداءَ عاثري الحظّ.**"، وقد جاء المقطع الثاني مكثفًا في رؤاه الوجودية، معبِّراً عن قلق الذات وانكسارها وتمفصلها الشاعري العميق، كما في قوله:

"**كنتُ، بين النعاسِ والحيرةِ،**

أتنصّتُ إلى حفيفِ أجنحةِ الله، إذ يعبرُ بين النجومْ

أَلتقطُ رسائله وأردُّ عليها بالأنينِ والصمتِ والدموعْ:

(1) أبو عفش، نزيه – الأعمال الشعرية، دار المدى، ط1، ج2 ص 182 - 184.

يا ربْ

أنتَ، يا ربَّ السفهاءِ والقضاةِ والبرابرةْ

ربَّ العناكبِ والملوكِ والعقاربْ

ربَّ الضباعِ والجنودِ والفلاسفةْ

ربَّ الشعراء الرماديّين

ذوي الأسنانِ المنخورةِ

والأعينِ الجاحظةِ

والجلودِ المفضَّضةِ كحراشف الأسماكْ

ربَّ قابيلَ.. وموسى.. وفحول الظلماتِ والدمِ والحريرْ

ربَّ القنافذِ والمومياءاتِ وملائكةِ السجونْ

أُنظرْ في قلبي

أُنظر إلى قدميْ، وساقيْ، وصدري،

وما يسيلُ على فمي من وجعٍ.. وفاقةٍ.. وأنينْ

أُنظرْ..

حيث تعبرُ قوافلُ مؤمنيكْ

محفوفةً بالأكاليلِ

والنعوش

وأضاميمِ الآسِ الطاردةِ للوحشةِ

والديدانِ.. والنعاسْ.

حيثُ يئنُّ الأمواتُ من الضجر

وتَزْرَقُّ قلوبُهم من الخوف

وتطفحُ على أطرافِ لحاهم أعشابٌ مائعةٌ

لا تنبتُ إلا في الكوابيسْ

أُنظرْ إلى صدور المحاربينْ..

حيثُ تختلطُ اللهفةُ بالنشيج

والشهقةُ بالأمل

ودقيقُ عظام الموتى.. بحريرِ أكتافِ نساءِ الأحلامْ.

أُنظرْ إلى غصّتي ترنُّ في الظلام

كخاتمٍ على حافّةِ كأسٍ من الزجاجِ النبيلِ النبيلْ.

أُنظرْ إلى تعاستي ويأسي

وإلى كم أنا خائبٌ، ضعيفٌ، ومذعورْ

وكيفَ.. أنا.. وحدي"[1].

تتمفصل رؤية القصيدة على تكثيفها الرؤيوي ذات الومض الإيحائي، بالتعبير عن قلق الذات والحيرة برؤى توصيفية للبُعد النفسي الذي تنطوي تحته، إذ يكثِّف الشاعر الرؤى النفسية ذات الاتجاه السريالي، بصور كابوسية تستغرق في تصوير المشاهد المرعبة والصور المشوَّهة التي ترصد تشوهات الذات، كما في قوله: "**ربَّ الشعراء الرماديّين ذوي الأسنانِ المنخورةِ والأعينِ الجاحظةِ والجلودِ المفضَّضةِ كحراشف الأسماكْ**"، إن هذه الصور تؤكد تجذرها على بؤرة التكريس الهذياني الحلمي المؤسّس على تعزيز الصور الارتكاسية الكابوسية التي تشي

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 184-185.

بالتعاسة واليأس والخيبة والخوف والوحدة، إذ يقول: "**أُنظرْ إلى تعاستي ويأسي وإلى كم أنا خائبٌ، ضعيفٌ، ومذعورٌ وكيفَ.. أنا.. وحدي**"، وهكذا، يؤسّس نزيه أبو عفش رؤيته – في هذا المقطع – على تكثيف الرؤى المرتكسة التي تشي بالقلق والتوتر والحزن والكآبة، إزاء مرتكسات الواقع ومظاهر ارتكاساته المؤلمة، ومن ذلك قوله:

"كنتُ وحدي..

أرى، من كُوَّتي، سماءً وجبلاً يحزّانِ في قلبي

كوردةٍ مشكولةٍ في قميصِ ميتْ..

أسمعُ خوارَ أبقارٍ

ورفيفَ أجنحةٍ

وصيحاتِ رعاةٍ، وكلابٍ، وديكةٍ، وصيّادينْ.

تنبضُ السهولُ في ذاكرتي

فأشمُّ روائحَ النباتِ تسوقها إليَّ الريحُ من أطرافِ الحقولْ.

أغمضُ عينيْ.

فأرى صبياناً وبناتٍ يشاركونني الغناءَ

ويتعقّبونني في غزواتِ الكرومْ

عرفتُ أنني – وأنا بعدُ حيٌّ– مدفونٌ في قبري

كقدّيسٍ يافعٍ ضلَّ سواءَ السبيلْ

فصِحتُ في داخل نفسي:

ما أبهجَ الحياةَ وأشقّها..

ما أوجعَ الحياةْ !...

وكنتُ وحدي

لأنني... كنتُ وحدي"[1].

يعتمد الشاعر – في هذا المقطع – التكريس التصويري السريالي في رسم الصور الإشكالية التي تزيد المنحى الارتكاسي التأملي الاستغراقي إزاء جراحات الواقع وارتكاساته المؤلمة، معبِّراً عن القلق، واليأس، والوجاعة الداخلية التي تعتصر كيانه، معبراً عن المنحى النفسي الشعوري الذي يعتصر كيانه برؤى منكسرة وإيحاء شعوري عميق متصدع، يشي بالكآبة والحزن والوحشة والفراق، إذ إن كل صورة تعتمد حركة تنافرية مفاجئة في حركتها الجدلية ومنحاها التشكيلي، كما لو أن العفش آثر أن يخط صوره على الارتكاس وعمق الجراح ومرارة الحياة بقوله: "**ما أبهجَ الحياةَ وأشقّها.. ما أوجعَ الحياةْ !... وكنتُ وحدي لأنني... كنتُ وحدي**"، ويأتي المقطع الرابع من هذه القصيدة – معمقاً رؤيتها، محطماً مظهرها النفسي وطابعها الارتكاسي الحزين المؤلم بروح سريالية تعكس جدل الذات وصورها السوداوية الكابوسية القاتمة، كما في قوله:

"**ولأنني كنتُ وحدي.. فلقدْ تأمّلتُ في الظلامِ كأنني أصلّي،**

وبما يكفي لأنْ أعرفَ أنّ كلّ شيءٍ قد صار ورائي،

ولم يعدْ لي ما آملُ فيهِ غير النومِ والنسيانْ.

صرتُ أعدُّ على أصابعي مقدارَ ما فاتَ من جنونٍ وما بقي من آفاتِ قلبْ،

فيما الأصدقاءُ يعاتبونني على يأسٍ لم يكنْ

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 186-187.

من صنعي،

وسوادٍ لم أكنْ مَن سيَّلَهُ على حوافِّ الدنيا،

وخرابٍ لم أشاركْ فيهِ.. إلّا كما شاركتْ حواءُ في خلق

التفاحِ، والرذيلةِ، والأفاعي..

والعبيدُ في صنعِ الأغلالِ والقوانينْ..

والأمواتُ في تلفيقِ أناشيد النصرْ.

فقعدتُ أبكي

دون أيّ حياءٍ من شاهدٍ يشهدُ

أو عدوٍّ يشمتُ

أو سماء تلوم"(1).

تتمفصل الرؤى الشعرية – في هذا المقطع – على تكثيف المشاعر الارتكاسية التأملية في مداليل الأشياء وجوهرها الوجودي، بوصفها حالة من التنامي الشعوري الإيحائي بالأسى والظلم من آفات القلب وعتاب الأصدقاء واليأس السفاح الذي يقضُّ مضجع الشاعر ويكرس الرؤى العاطفية الارتكاسية الحزينة، معبِّراً عن هذه الحالة الشعورية المرتكسة، بقوله: "**فقعدتُ أبكي دون أيّ حياءٍ من شاهدٍ يشهدُ أو عدوٍّ يشمتُ أو سماءٍ تلوم**". واللافت أن المقطع الشعري الخامس جاء رديفاً لهذا المقطع في تأكيد عمق الأسى الشعوري والوحدة والوحشة الوجودية التي خلفت مرارة وشعوراً ارتكاسياً حزيناً يتمفصل في كل جملة أو صورة من صور القصيدة، كما في هذا المقطع:

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 188-191.

"منذ خمسين عاماً وأنا أبكي

فأبكي......

لا كطفلٍ أضاعَ شيئاً عزيزا..

إذ لم يكنْ لديّ من متاعِ اللقاءِ غيرُ الغبارِ، والخلِّ، ورمادِ الذكرياتْ،

ولا كامرأةٍ فقدتْ وليداً، أو زوجاً، أو قرطَ نحاسْ..

فأنا أشَدُّ رثاثةً من أنْ يكونَ لي ما يُفقَدُ.. أو يُبكَى،

ولا كرجلٍ.. لأنَّ الأمواتَ لا يبكونَ رجولةً لا يعرفونها،

والعبيد لا يتحسّرون على حريةٍ لم يذوقوا طعمها

إلّا في الأحلامِ والأغاني وأعراسِ اللصوص،

ولا يندبونَ مجداً لا يتذكرون

عنه غيرَ ما تتذكر الديدانُ عن سعيها المريرِ في الطينْ.

حتى ولا كدودةٍ..

إذْ كانَ لي قلبٌ، وعينانِ، وروحٌ أمّارةٌ بالجمالْ ولا كحلزونٍ..

إذْ لم يكنْ لي قوقعةٌ أتحصّنُ فيها

وأحلمُ بحلزونتي، إذْ يهبُّ الخريفُ على أديم الترابْ.

ولا كأحدٍ شبيهٍ بي، إذ... كنتُ أبكي فقعدتُ أبكي.

ورأيتُني عارياً وفقيراً ولا شأنَ لي..

قلتُ: يا ربُّ أين قميصي وأينَ حذائي، وسلّةُ خبزي،

وما وُعِدَ الوُدَعاءُ بهِ من نبيذٍ وقمحٍ؟..

قلتُ: أين طريقي.. لأعْبرَ منهُ إلى مدنٍ غير هذي

وأهل سوى هؤلاءِ

وقبرٍ أقلَّ ظلاماً ؟..

وأين همو رُسُلي، ورعاتي، وساسةُ خيلي؟

وأينَ أخي، وابنُ عمي؟

وأينَ الشهودُ لكي يشهدوا؟

أينَ أمي التي غَزَلَتْ صيحتي في بساتينِ أحشائها

كلَّ هذي الشهورِ..

فلمّا خرجتُ إلى النور غَلّتْ يديَّ وسَدّتْ فمي ببقاياي،

ثم بكتْ فوق سلَّةِ نومي.. فسالتْ على زهرةِ القطنِ أنَّتُها

وتلطّخَ بالدمعِ ثوبُ نعاسي؟!...

وأينَ أبي؟..

يا أبي.. يا أبي

يا صديقي، تلفَّتْ إليَّ قليلاً

لا أعرفَ أين أنا الآنَ ممّا تمنّيتَ لي

ورسمتَ على جبهتي من فنونِ الرعاةِ وأفكارهمْ..

تلفّتْ إليّ قليلاً.. لكي أتعرّفَ عينيكَ في محنتي

مِلْ عليَّ.. وهَدْهِدْ ظلامي لكي يخرجَ الليلُ منّي

فتهدأ روحيَ فيَّ

تقدّمْ إليَّ..

وقُدْني إلى طرفِ الحقلِ حيثُ ينامُ أقاربُنا نومةَ الموتِ

مفترشينَ معاطفَهم وبيارقَ أعراسهم..

فيمدّونَ راحاتهم صوبنا من شقوق مقابرهم

ويئنّون من شدَّةِ البردِ.

قلْ لي كلاماً جميلاً، وخذني إلى كتفيكَ كما يؤخذ الطفلُ

خذني، ودغدغْ نعاسي بكفّيكَ

خذْ يأسَ قلبي...

فقد كنتَ مثلي ضعيفاً

وكنتَ، إذا عصَفَ الخوفُ، تنهدُّ حتى.....

تتضوَّرَ روحُكَ من حملهِ

ويخونكَ قلبُ الفقيرِ

فتبكي.....

ثم تقعدُ، خلفَ الجدارِ، تغني

وأيضاً تغني.. فيحسبنا العابرونَ ملوكا.

وتبرأُ أرواحُنا بالدموعِ.. فنشربُ نخبَ سعادتنا"[(1)].

يمفصل الشاعر رؤية هذا المقطع على التنامي الشعوري الانكساري الذي يبلور منحاه النفسي بشعور ارتكاسي حزين من جراء الضغوطات الشعورية التي تضج بالحزن والانكسار والتصوير الشعوري الحزين، والمرارة واليأس ، وكأن كل شيء من حوله يضج بالحركة والانكسار والشعور بالأسى، والحزن، والعقم الوجودي، إذ إن الأشياء من حوله تؤذن بالبثِّ الشعوري الإيحائي صوب ماهياتها،

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 191-192.

وارتكاساتها المؤلمة، كنوع من الارتداد الوجودي إلى مغزى جوهرها الحقيقي، كما في قوله: "**لكي أتعرّفَ عينيكَ في محنتي مِلْ عليَّ.. وهَدْهِدْ ظلامي لكي يخرجَ الليلُ منّي فتهدأ روحيَ فيَّ تقدّمْ إليَّ.. وقُدْني إلى طرفِ الحقلِ حيثُ ينامُ أقاربُنا نومةَ الموتِ مفترشينَ معاطفَهم وبيارقَ أعراسهم..**".

واللافت أن الشاعر يكرِّس الرؤى الانكسارية التي تشي بالقلق والتوتر والحزن والمرارة والشعور بالأسى والتصدع النفسي إزاء الواقع المرير المتناقض على المستوى الوجودي، كما في قوله: "**منذ خمسين عاماً وأنا أبكي فأبكي.... لا كطفلٍ أضاعَ شيئاً عزيزاً.. إذ لم يكنْ لديّ من متاعِ اللقاءِ غيرُ الغبارِ**"، والمثير – حقاً – أن كل صورة من تلكم الصور تؤذن بالمرارة والعقم والشعور بالاضمحلال والعقم الوجودي. كما في قوله: "**خذني، ودغدغْ نعاسي بكفّيكَ خذْ يأسَ قلبي... فقد كنتَ مثلي ضعيفاً وكنتَ، إذا عصَفَ الخوفُ، تنهدُّ حتى..... تتضوَّر روحُكَ من حملهِ**".

وهكذا تأتي القصيدة بمقاطعها دالَّة على العبث الوجودي والقلق النفسي والوجاعة الداخلية والأسى النفسي، كما في قوله في المقطع الخامس:

"**كأنما، يا أبي، كنّا بشراً إلى حينْ:**

كانت جدتي تعتقدُ أننا فقراء لأنّ الله لا يحبنا..

إذْ لم تكنْ أمي تذهب إلى الكنيسةِ إلّا لِتَفقُّدِ الأعراسِ وحملِ الأزهارِ إلى جنازاتِ الموتى.

على أنني – يومها– لم أكنْ قادراً على رؤيةِ ما يسيلُ داخلَ عينيْ أمي من ظلامٍ ودمع:

كنتُ ما أزالُ أتدرّبُ على الصلاةِ، والكذبِ، والتلذّذِ برائحةِ البخورْ..

كنتُ – كجميعِ القدّيسينْ– ذكياً.. وأعمى.

كأنّما كنّا بشراً إلى حينْ.

كنا نموتُ سبعَ مرّاتٍ في اليوم.. ثم ننصرف، في أوقاتِ فراغنا، إلى تأليفِ كتبٍ وأناشيدَ تُمجِّد الجزّارين، والبهائمَ، والحياة...

كنا بشراً إلى حينْ"(1).

تتمفصل رؤية هذا المقطع على الثورة والتمرد على الواقع المؤلم، الذي يعيشه الشاعر من جهة وعلى مثيرات الوجود المتناقضة من نبات وحيوان وإنسان من جهة ثانية، إذ يكثف العفش الرؤى الارتكاسية بقالب انكساري حزين بتكديس الرؤى المصطرعة المتناقضة، ضاجّاً بالثورة على العالم الوجودي الذي يقوم على إشاعة القتل والكذب والنفاق والتلذذ بلون الدماء والبهائم التي لا تعي عاطفة، ولا تأبه بأي شعور أو إحساس عاطفي، دلالة على الانسلاخ عن هذا الواقع الوجودي الارتكاسي الحزين كما في قوله: "**كأنّما كنّا بشراً إلى حينْ. كنا نموتُ سبعَ مرّاتٍ في اليوم.. ثم ننصرف، في أوقاتِ فراغنا، إلى تأليفِ كتبٍ وأناشيدَ تُمجِّد الجزّارين، والبهائمَ، والحياة... كنا بشراً إلى حينْ**".

واللافت أن تحفيز التأمل الوجودي الارتكاسي بالواقع – عند العفش – يأتي مكثفاً بالرؤى الارتكاسية الحزينة والكابوسية المؤلمة ذات التوجه السريالي من جهة والتوجه النفسي الشعوري الاصطهاجي المؤلم من جهة ثانية، وكأن أبا عفش مسكون بهاجس الرعب الوجودي والدناسة الوجودية والقلق والتصدع النفسي، وهذا

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 192.

ما يؤكده في المقطع السادس:

"**إذنْ... فاغفروا لنا، قُضاتَنا وأسيادَ يأسنا، أننا أبناءُ وقتٍ فاسدٍ..**

وأرضٍ عاثرةٍ.. وأهلٍ أموات!.

اغفروا لنا أننا لا نجرؤ على معاتبةِ طاغيةٍ، أو نبيٍّ، أو محصِّلِ ضرائب.

اغفروا لنا أننا خائفونَ وتعساء، وليس لأحد منا غيرُ قلبٍ واحدٍ

يتحصَّنُ به في مواجهةِ هذا الجنونِ الجنونْ.

اغفروا لنا أن الحياةَ ماضيةٌ.. والذاكرةَ ليست عمياء.

اغفروا لنا أننا بشرٌ.. إلى حينْ"[1].

تتمفصل رؤى – هذه القصيدة – على تكثيف المثيرات الارتكاسية التي تتأسس على الخوف والتعاسة من جراء الواقع المؤلم الذي يعيشه الشاعر، معمِّقاً هذه الرؤى الارتكاسية بالقلق والحزن والكآبة والخوف الذي يبدو ظاهراً في مفردات القصيدة كلها، كما في هذه المفردات الدالة على الخوف والتعاسة: "**اغفروا لنا أننا خائفونَ وتعساء، وليس لأحد منا غيرُ قلبٍ واحدٍ يتحصَّنُ به في مواجهةِ هذا الجنونِ الجنونْ**"، وهكذا، يؤسّس نزيه أبو عفش الرؤى الارتكاسية على الوجاعة والقلق النفسي الذي يعتصر كيانه بالأسى والحزن والكآبة، وهذا ما تبدَّى في هذا النزوع الوجودي الارتكاسي المؤلم في المقطع السابع، كما في قوله:

"**كنا نمدُّ البساطَ على العتبة.. كيما يَتوهَّمَ عابرو السبيل الجائعونْ**

أنهم مطارنةٌ، أو رُسُلُ سلامٍ، أو قراصنةٌ روّضوا البحار وأخضعوا

القارّاتِ كلها.

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 192- 193.

كنا بشراً

إلى حينْ

كنا نزرعُ الحبقَ في الممرّات.. حيثُ كان فقراءُ الضيوف يرفعون رؤوسهم وأكتافهم كأمراءَ تائهينَ هبطوا إلى الأرضِ في صحون طائرة،

ثم يرمقوننا بزوايا أعينهم ويُحيُّوننا برؤوسِ الأصابع،

متقدّمينَ رويداً رويداً.. كأنّما لتُنفخَ لأجلهم أبواقُ الجُندِ،

وتَنْفتحَ أبوابُ القلاعِ المحصَّنةْ. ثم – وهم يتأهّبون للجلوس– ينفخون في راحاتهم.. ويغرسون أنوفهم في الهواء ليتنبؤوا لنا بمواعيدِ سقوطِ الأمطارْ،

فيما سكّيرٌ حزينٌ وأخرق، بندبةٍ غامضةٍ في الجبين،

وسنٍّ وحيدةٍ في الفم، يُجمِّلُ تعاستنا بأغنياتٍ تمجِّدُ اللهَ.. والخمرَ.. والنساءْ،

فإذا غضبَ سبَّ أمّهاتِنا والملوك.

لكنّه، بعد آخر جرعةٍ من العرقِ الثقيلِ والصبر، يتفرّسُ فينا

كأننا صانعو فقرِهِ..

ثمّ.. يصفعُ السماءَ

ويبكي.

كنا بشراً إلى حينْ..

نتقاسمُ الخبزَ، والغصّةَ، ولقمةَ الجمالْ

ونشهقُ، متوجِّعينَ، لمرأى غيْمة.. أو عصفورٍ..

أو فراشةٍ تتمرجحُ على تويجِ وردةْ.

على أنني – كعادتي الآنَ – لم أكنْ أُكثِرُ من الأسئلة..

فلم أعرفْ أبداً يا أبي

لماذا يوجعُ الفقراءَ الجمال !.."[1].

تتأسس الرؤى الشعرية – على مداليل التأمل الوجودي التي تستقصي أبعاد المشهد الارتكاسي المؤلم، كما قوله: "**كنا بشراً إلى حينْ.. نتقاسمُ الخبزَ، والغصّةَ، ولقمةَ الجمالْ ونشهقُ، متوجِّعينَ، لمرأى غيْمةٍ.. أو عصفورٍ..**". وما من شك في أن تراكم الرؤى الارتكاسية التأملية الحزينة تستقصي عمق الرؤى وحيزاتها التصويرية، المؤلمة، كما في قوله: "**فيما سكّيرٌ حزينٌ وأخرق، بندبةٍ غامضةٍ في الجبين، وسنٍّ وحيدةٍ في الفم، يُجمِّلُ تعاستنا بأغنياتٍ تمجِّدُ اللهَ.. والخمرَ.. والنساءْ.. ثمّ.. يصفعُ السماءَ ويبكي.**"، وهكذا، تأتي الرؤى الشعرية منكسرة في إيحاءاتها لتأتي غاية في الانحراف والمباغتة والأسى والحزن والمرارة، كما في المقطع السابع:

"**فإذنْ**

ليتكَ تعرفُ – وأنتَ تقطعُ الطريقَ إلى نهايتها–

كم الحياةُ قصيرةٌ، ورائعةٌ، وملعونةْ..

وكم تخيفُ الولدَ، إذ يتأمّلُ في الموت،

فكرةُ أن تنتهي به الطريقُ إلى ما يشبهُ هذا القبرَ

أو هذه البلادَ

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 194-195.

أو هؤلاءِ الأعرابَ الذين يتغذّون على القوافي

ولحومِ الضأنِ

وأفخاذِ النساءْ.

أخيراً..

ليتكَ يا أبي – وأنتَ تتشمَّمُ روائحَ ثيابي، وما تبقّى من

أنقاضي.. من أوراقٍ، وغبارٍ، وأسمالٍ مبقّعةٍ بالحبرِ والخلِّ والدموعْ –

ليتكَ تعرفُ

كم كانَ الولدُ، وهو يقطعِ الطريقَ إلى ظلامِه، خائفاً وتعيسا..

كم كان، وهو يكوِّرُ صيحتَهُ كالطغاةْ،

تعذِّبه الذكرى

وتوجعُ قلبَهُ روائحُ الطفولةْ

وكم كانت ضيِّقةً عليهِ دنياهُ الواسعةُ

وقارّاتُ يأسهِ المفتوحةُ على الخرائبِ، والقيظِ، والغبارْ..

وكم كانَ، وهو يتعجَّل المضيَّ إلى ما هو فيه،

يأملُ أن يُعادَ تأليفُ الحياةِ مرّةً ثانيةْ

ليبدأها دونما غلٍّ، أو حسرةٍ، أو شهواتْ

ليتكَ تعرفُ

كمِ الخريفُ محزنٌ

والولدُ توّاقٌ إلى قبلةٍ..

وبابٍ..

وحضنٍ أخيرْ....

ليتك يا أبي....

ليتَ أُمّنا جعلتْ فوقَ لحافنا وردا

وطيَّبتْ نعاسَنا بالقبلاتْ

ليتَ الأمواتَ لم يموتوا

واليائسينَ صبروا

والضالّينَ يعودونْ"[1].

تتمفصل رؤى القصيدة على تكثيف مثيرات الموقف الشعوري الارتكاسي الوجودي العميق، مكثفاً مداليل الرؤى الارتكاسية صوب دائرة الذات، إزاء الانهمار النفسي الشعوري المأزوم، إذ إن الشاعر يكثف مداليل الجراح والآلام النفسية الوجودية العميقة بمغزى دلالي جديد ورؤى ارتكاسية عميقة، كما في قوله: "**أخيراً.. ليتكَ يا أبي – وأنتَ تتشمَّمُ روائحَ ثيابي، وما تبقّى من أنقاضي.. من أوراقٍ، وغبارٍ، وأسمالٍ مبقّعةٍ بالحبرِ والخلِّ والدموعْ– ليتكَ تعرفُ كم كانَ الولدُ، وهو يقطع الطريقَ إلى ظلامِه، خائفاً وتعيساً..**".

واللافت أن مثيرات الجراح والآلام النفسية التي تعتصر كيانه تستولي على عالمه الشعري وتقود الحركات النفسية بإيحاء شعوري مأزوم، غاية في العمق والانفلات الشعوري المكثف، كما في قوله: "**وكم كانت ضيِّقةً عليهِ دنياهُ الواسعةُ وقارّاتُ يأسهِ المفتوحةُ على الخرائبِ، والقيظِ، والغبارْ..**". ثم يتابع سلسلة الصور الارتكاسية المؤلمة بالحلم بحياة بريئة تعيده إلى الصفاء المطلق والشعور بالأمان

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 196-199.

والاطمئنان من هول جراح الأيام ومرارة السنين، إذ إن الشاعر – بتكثيف الرؤى الارتكاسية الوجودية – يعمّق صدى حلمه بواقع جديد، ينسلخ من خلاله عن واقعية إلى واقع شعوري جديد، غاية في الروعة والاكتناز الجمالي، كما في قوله: "**ليتَ أُمّنا جعلتْ فوقَ لحافنا ورداً وطيَّبتْ نعاسَنا بالقبلاتْ ليتَ الأمواتَ لم يموتوا واليائسينَ صبروا والضالّينَ يعودونْ**"، وقد جاء المقطع الثامن مكمِّلاً لهذه الرؤى الارتكاسية بقالب شعوري عميق وإحساس مثير بالموقف الشعوري المأزوم، كما في قوله:

"ليت الإخوةَ،

قبلَ أن تنحدرَ الشهواتُ بأحلامهم إلى الجنونْ،

كانوا أرْأفَ بما رَعَيْنا من نباتٍ

وأَطلقْنا من وعودٍ

وطيَّرْنا من فراخِ عصافيرْ.

وليتَ الذين يركضونَ أمامنا

ليصِلوا قبلنا إلى رؤوسِ الينابيعْ

ويقطفوا أُولى الثمارْ

ويزرعوا أعلامَهم على رؤوسِ التلالِ العليا...

ليتهم يتريّثون قليلاً

عند هذا المنعطفِ الشائنِ الخبيثْ

لنتبادل ما بقيَ لدينا

من أزهارٍ

وقبلٍ

وأمنياتْ،

ونُصرِّحَ أمامَ جميعِ ما يُزهرُ من لوزٍ

ويسيلُ من سَواقٍ ويسرحُ من ماعزٍ وغنمٍ وبغالْ..

أننا إخوةٌ.. لا مقتسمو غنائمْ

بشرٌ عاديّون.. لا ملوكْ

وموشكونَ على الرحيلِ.. لا آلهةٌ بكماءُ

لا تحزنُ.. ولا تأسفُ.. ولا تشيخْ.

وليتنا.. لا نشيخ

ليتَ من ماتَ يُبعثُ

كي نتولّى تعاستَهُ باليسيرِ من الحبِّ والعَبَراتِ

فتهدأ غصّتُهُ في الترابِ، وتدْفأ كفّاهُ

ليت الذينَ قضوا في الطريق إلى النبعِ

لم يرحلوا ظامئينْ.

وليتَ الحياةْ

أخلصتْ حين قالتْ لنا:

إنَّ أجملَ ما يوهَبُ المرءُ في سعيهِ

أن يحبَّ الحياةْ

ليتَ أنَّ المسيحْ

لم يقلْ لأبيهِ: « أبي....»

ليتَ أمَّ المسيحْ

لم تقلْ: أنا عذراءُ ما مسَّني بشرٌ.

ليتَ يوسفَ لم يمتثلْ أو يصدِّقْ.

وليتَ المجوسَ

كَذَّبوا نجمهم، وأضاعوا الطريقَ إلى مذودِ الحسراتْ.

ليتَ أنّا جميعاً كذبنا على ربّنا

فضلَلْنا.. وخُنَّا...

ليتَ أنّا...

خسرنا فراديسنا كلّها

وربحنا جحيمَ الحياةْ.

سنحبُّ الحياةَ إذنْ.. سنحبُّ الحياةْ

وسنلعنها حين نَقْنطُ..

ثمّ نتوقُ إليها مؤبّدةً كظلامِ الطواغيتِ،

خادعةً كالعدالةِ،

عمياءَ كالحبِّ،

فتّاكةً كقلوبِ النساءِ..

ومالحةً كالنشيجْ

سنرجمُ أبراجها بالدموعِ إذا أخلفتْ موعدا

ثم نركعُ تحت شبابيكها كالمجانينِ نسألها الصفحَ.

يا للحياةْ

كيفَ تُفْلتُ منّا..

فلا يتبقّى لنا من فضائلها غير لسعةِ خيباتِها

والدخانِ الذي يتصاعدُ من ثكناتِ الطغاةْ"[1].

تتمفصل الرؤى الشعرية – في هذه القصيدة – على تكريس مظاهر القلق والنفي الوجودي ذات التمفصلات الإيحائية والتكريس الشعوري المأزوم إزاء ما يحدث من جراح، وآلام، كما في قوله: "**سنحبُّ الحياةْ وسنلعنها حين نَقْنطُ.. ثمّ نتوقُ إليها مؤيّدةً كظلامِ الطواغيتِ، خادعةً كالعدالةِ، عمياءَ كالحبِّ، فتّاكةً كقلوبِ النساءِ.. ومالحةً كالنشيجْ**".

واللافت أن مرتكسات الواقع تشي بالانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر في وجوده المأزوم، إذ يكرس الشاعر مثيرات القلق والارتكاس والمرارة، وكأن الشاعر يؤسّس لهذا الأسلوب الفانتازي الذي يشي بالقلق والرعب واليأس والتشاؤم الوجودي، مثال ذلك قوله: "**يا للحياةْ كيفَ تُفْلتُ منّا.. فلا يتبقّى لنا من فضائلها غير لسعةِ خيباتِها والدخانِ الذي يتصاعدُ من ثكناتِ الطغاةْ**". ويأتي المقطع الأخير مكرِّساً النفي الوجودي والانكسار النفسي والقلق الوجودي الذي يعتصر الذات في حيز متكامل فني يؤسّس للانكسارات المشهدية والرؤى الاستعارية المفاجئة، كما في قوله:

"..**أخيراً.. خذني من يديَّ يا أبي،**

وربِّتْ على موضعِ ما كان لي من أجنحةٍ

تُستعادُ بها ملكيّةُ السمواتْ.

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 199-201.

خذني إلى حافّةِ هذا الوقتِ المريضْ

ولا تتركني واقفاً كدريئةِ الرمي..

فأنا أخافُ من الموتِ ونفسي.

ولا تَهُمَّ بذبحي قرباناً لملكٍ، أو عقيدةٍ، أو إلهْ

فأنا لستُ وَلَدَ إبراهيم..

والبشرُ ما عادوا يُفْتَدونَ بالخرافْ.

خذني.. وأطْلقني في عراءِ الخليقة الدامي

كعجلٍ طائشٍ، أو أُمنيةٍ، أو غرابِ نبوءاتْ.

خذني إلى الحافّةِ هناكْ

لأرى السماءَ أعمقَ، وأقربَ، وأصفى

فَأحلمَ بي حرّاً.. وأَطلبَ فرصةً إضافيةً للحياةْ.

خذني..

واتركني أتدحرجُ في الهواءِ الأزرقِ كبيضةِ العصفورْ.

ولا تتمنَّ لي سعادةً، أو مُلْكاً، أو غبارَ مجدْ..

فحيثُ يخفقُ الجناحُ لا يكون ألمٌ، أو خوفٌ، أو قنوطْ.

أَطْلِقْني، إذنْ، كمطلعِ أغنيةٍ،

كشهقةٍ،

كدعاءِ حبْ.

أَطْلقْني.

وتطَلَّعْ إليَّ بعينيكَ الكفيفتين وروحكَ الرقراقة كخلاصةِ النورْ.

تنصَّتْ، راضياً، إلى حفيفِ جناحيَّ في الأعالي

فيما أنا، بين الشهقةِ والشهقة،

أضمُّ ريشي على سعادتي

وأحلمُ بأصابعِ أمي

تباركني، وتنسجُ لعينيَّ النعاسَ.. والأملَ.. والأحلامْ.

إلى الحافّةِ إذنْ يا أبي

خذني إلى الحافّة... لكنْ - قبلَ أن تُديرَ ظهرك لي،

وأديرَ لك قلبي-

دعنا نتوقّفْ قليلاً

على تخومِ هذا الخريفِ الطائشِ السقيمْ..

دونما علمٍ نغرسهُ،

أو نارٍ نوقدها،

أو خوذةٍ مرفوعةٍ على حربة

تدلُّ الحجاجَ إلى مواضعِ الموتى...

دعنا نتوقّف قليلاً هناكْ

لنزرعَ وردةً أخيرةً

حيث تَمدّدَ اليائسُ في قبرهِ كميتٍ حقيقي

ثم أَطلقَ على رأسِه النارَ

كي لا يرانا"[1].

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 129-130.

يتأمل الشاعر – في المقطع الأخير – بالوجود تأملاً عشوائياً، محاولاً زعزعة الرؤى الوجودية وقلب مدلولاتها الحقيقية إلى مدلولات منزاحة بالرؤية الوجودية إلى وجود عدمي يؤذن بالدمار والخراب والأسى النفسي، وقد تبدَّى ذلك، من خلال تكريس الرؤى التنافرية المتضادة، كما في قوله: "**أَطْلقْتني. وتطَلَّعْ إليَّ بعينيكَ الكفيفتين وروحكَ الرقراقة كخلاصةِ النورْ**". واللافت أن تكريس الشاعر للرؤى الارتكاسية التي تؤسّس حركتها على التنامي المشهدي والشعور الارتكاسي المؤلم قد أضفى على القصيدة مسحة من العقم، والحزن الشفيف، كما في قوله: "**خذني.. واتركني أتدحرج في الهواء الأزرقِ كبيضةِ العصفورْ. ولا تتمنَّ لي سعادةً، أو مُلْكاً، أو غبارَ مجدْ.. فحيثُ يخفقُ الجناحُ لا يكون ألمٌ، أو خوفٌ، أو قنوطْ**".

وهكذا تتأسس الرؤى الوجودية – في هذه القصيدة – على نفي الحقائق والإيمان بالمتناقضات، كردٍّ فعل على الواقع الوجودي المؤلم وصيحة الاحتجاج الأولى على لحظة الوجود، إذ يقول: "**إلى الحافّةِ إذنْ يا أبي خذني إلى الحافّة... لكنْ – قبلَ أن تُديرَ ظهرك لي، وأديرَ لك قلبي– دعنا نتوقّفْ قليلاً على تخومِ هذا الخريفِ الطائشِ السقيمْ.. دونما علمٍ نغرسهُ، أو نارٍ نوقدها، أو خوذةٍ مرفوعةٍ على حربة**". وعلى هذا النحو، يؤسّس أبو عفش رؤيته على النفي الوجودي للحقائق وإثبات نقيضها، رداً على الزمن اليائس الذي يعيشه الشاعر بالحزن والارتكاس والانكسار النفسي الوجودي، إذ يقول: "**دعنا نتوقّف قليلاً هناكْ لنزرعَ وردةً أخيرةً حيث تَمدّدَ اليائسُ في قبرهِ كميتٍ حقيقي ثم أَطلقَ على رأسه النارَ كي لا يرانا**".

ومن هنا يثيرنا أبو عفش بإيقاع قصائده التأملي الذي يستغرق بالرؤى

الانكسارية ذات التشظّي النفسي والانكسار الشعوري والعمق الرؤيوي بالوقائع والأحداث الوجودية.

2. قصيدة [النشيد المكي]:

تمتاز قصيدة [النشيد المكي] بمداليلها الفلسفية الوجودية التي تشي بالعمق التأملي والانكسار النفسي والاستغراق في تحويل الأشياء وقلب معادلاتها الوجودية رداً على مأساة الوجود، ولعل ما يفعِّل هذه القصيدة حرصها على ممغنطة الرؤيا وتطعيمها بالفلسفة ونفي الحقائق وإثباتها، نفياً وجودياً، كما في قوله:

"ما جئتُ، لكنْ جيءَ بي

ورُميتُ بين يَدَيْ أبي

عريانَ إلا من بكاءِ الطفلِ

إلا من بلاهتِهِ وخبثِ أنينِهِ المفضوحِ

ثم طُويتُ فوق هشيمِ عرشي

وتقاطرَ الهَلَكوتُ

والملكوتُ

والقاضي الكسيحُ

وأنا أصيحُ:

ما جئتُ لكنْ جيءَ بي

ورُميتُ بين يَدَي أبي،

لكأنني عيسى المسيحُ

الأرضُ تنأى، وهي حاملةٌ صليبي

والسماءُ غطاءُ نعشي

فإلامَ أمشي؟!..."[1].

تتأسس مثيرات – هذه القصيدة – على البُعد النفسي التأملي الذي تختزنه في داخلها، معبِّراً من خلال التشكيلات اللغوية على قلقه الوجودي بروح متمردة تشي بالواقع الوجودي المأزوم والانسلاخ عنه إلى عالم آخر، معبِّراً عن هذا النزوع بقوله: "**ما جئتُ، لكنْ جيءَ بي ورُميتُ بين يَدَيْ أبي عريانَ إلا من بكاءِ الطفلِ إلا من بلاهتهِ وخبثِ أنينِهِ المفضوحِ**". واللافت أن محفِّزات التأمل الوجودي – في شعر نزيه أبو عفش – تتنامى كلما تغور القارئ في مداليلها العميقة، بمعنى أن أبا عفش يمركز رؤاه الوجودية على الإحساس بالقلق والتوتر والصخب التأملي بمداليل الواقع وماهية الخلق والوجود، وهذا ما تبدَّى في المقطع الثاني:

"**سأموتُ وحدي**

وأموتُ وحدي

وأردُّ عقربةَ الأقاربِ عن غشاءِ الروحِ

يا للروح!..

وحدي؟ كيفَ أهزمُ من يجيءُ وما يجيءُ؟

ومن لهذي الروحِ؟

يا للروحِ..

يا لعذابها..

لأنينها المكتومِ،

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 130-132.

يا للروحِ..

لم تيئَسْ ولم تنـهدَّ

يا للروحِ...

يا روحي استريحي

واستريحي

واهدئـي

لا وقتَ عندي كي أضيّعه على الزلفى وحُلْوِ القولِ

لا آمالَ عندي كي أُنقّطها على فستان أمي (آهِ من أمي.....)

وأمي تُضمر الثعبانَ في فمها وتُلْقمني «صباح الخير..»

أمي! أوقفي هذا العواءَ فلا يدنّسني نحيبكِ

أو يلوّثني حليبُكِ

واطردي أختي التي...

وأخي الذي...

وأبي

وأعمامي

وأبناءَ السبيلِ

وذا، وذاكَ

ولا تطيلي خُطبة الجنّازِ كي لا تفسدي موتي

وتعكّري نومَ العصافير الرضيّة في ثيابي،

ردّي الظلامَ عليَّ

واقتصدي بصرختكِ السقيمةِ،

حاذري أن يُفسد الجيرانُ ترتيبَ الركامِ

وموكبَ السخّامِ

وانْئِي جانباً عنّي

لعلّي أُبصر اللهَ الذي فصَّلْتُهُ من خوفِ روحي

يرتاحُ خلفَ سياجِ منزلنا.........."[(1)].

تتمفصل الرؤى الوجودية – في هذه القصيدة – على تكثيف الانكسارات النفسية من جراء ارتكاسات الواقع وخيبة الوجود محاولاً الانسلاخ عن هذا الواقع بإثارة الرؤى المجردة والانكسارات النفسية التي تشي بالثورة، والتمرد على الوجود من خلال انسلاخه عن أمه ودنس حليبها الوجودي، كما في قوله: "**أمي! أوقفي هذا العواءَ فلا يدنّسني نحيبكِ أو يلوّثني حليبكِ واطردي أختي التي... وأخي الذي... وأبي وأعمامي وأبناءَ السبيلِ**".

واللافت تعزيز الشاعر للرؤى الارتكاسية المؤلمة التي تؤكد نفيه للوجود من خلال نفيه، وانسلاخه عن كل ما يمثل كينونة هذا الوجود بما في ذلك الأهل والأقرباء، مؤكداً خوفه من هذا الوجود العدمي الذي يؤذن بالدمار والتلاشي في متاهة العدم وقوقعة الزوال الكبرى، إذ يقول: "**ردّي الظلامَ عليَّ واقتصدي بصرختكِ السقيمةِ، حاذري أن يُفسد الجيرانُ ترتيبَ الركامِ وموكبَ السخّامِ وانْئِي جانباً عنّي لعلّي أُبصر اللهَ الذي فصَّلْتُهُ من خوف روحي**".

وهكذا، يؤسّس أبو عفش رؤاه الوجودية على نفي الواقع والانسلاخ عنه. وهذا

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 132.

ما يؤكده في المقطع التالي أيضاً:

"**وأمي تطرد الزوارَ**

كي لا يُفسدوا فوضى حديقتها

ويلتهموا تويجاتِ البنفسجِ

تنهرُ الصبيانَ عن أشجارها

وتذبُّ قطعانَ الدواري عن ثمارِ التينِ،

ترجمُ جثتي بالغارِ والأزهارِ

مُسدلةً عليّ ذبولَ عينيها وحلّتها الكتيمةَ

هازّةً روحي

معكِّرةً سباتي..

تعدو فتمسح شمسَ رابعةِ النهار عن الأواني

والسجاجيدِ العتيقةِ

والحجارةِ

والنباتاتِ التي ضجرتْ من الإطراءِ

ثم تخرّ راكعةً فتجعل وجهها في الظلِّ

أو تبقيهِ في مجرى الغبارِ

لعلّه يبدو حزيناً !.."[(1)].

تتفاعل – في هذا المقطع – المداليل الشعرية حول مؤولة [النفي الوجودي] أو [الوجود المنفي] باثّاً الرؤى الارتكاسية الانسلاخية عن كل ما يربطه بالوجود من

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 133-134.

روابط وأواصر قربى تجمعه بالآخرين، وتبدى هذا الانسلاخ في تصوير أمه بصور سوداوية قاتمة تدل على غضب وقلق وانفعال من دناسة وجودها التي أوجدته في رحمها، لهذا يصورها بصرامة وقسوة وفظاظة مؤلمة رداً نفسياً على مأساة الوجود ودناسته المؤلمة، كما في قوله:

"آهِ من أمي

ومن أشياءِ أمي،

من صرامتها وملمسِها الطريِّ

وآه من أمي.. ومن خيلاءِ مظهرها العَبوسِ

وثوبها الموعودِ بالفردوسِ

من ثعبانةِ البيتِ التي، كالديدبانِ، تجوسُ حول البيتِ

تحرسُ ظله وتَعدّ فوضاهُ

من عينها اليمنى تحطُّ على رغيفِ الخبزِ

واليسرى على قلبي

تفنّدُ سرهُ وتغوص فيه كأنها اللهُ

من سوءِ لقمتها

ومن سرطانِ نقمتها

ونعمتِها التي من عنكبوتٍ غامضٍ

وسرابِ أوحالٍ

وحمّى

من كُلّها

من كلّ ما فيها

وما لم يتركِ الرحمان فيها:

من دهاءِ الداهياتِ

ومن ألاعيب الحواةِ

وفطنةِ المتسولينَ

ورقّةِ الموتى

وأدوارِ النساءِ

ولغزِ عسكرةِ الفضاءِ

وحيرةِ المتصوفينْ..

من كفها اليمنى:

إذا انعقدتْ لتبتدئَ الصليبَ تَفَتَّحَ الفردوسُ

واختجلتْ عناقيدُ المسيح على أصابعها

ورفَّ حمامُ يوحنا الحبيبِ

وضوّأ البيتُ..."[(1)].

إن الشاعر يكثف الرؤى الارتكاسية التي تؤكد نفيه للوجود، نفياً مطلقاً، دلالة على الارتكاس النفسي والقلق الوجودي الذي يعتصر الذات، وفوضى الذات القلقة بالتأمل والاستغراق، بصور توصيفية تؤكد نفيه لأمه وأشيائها وأفعالها وصفاتها، وما نفيه لأمه إلا دلالة على نفيه المطلق لمعالم الوجود كلها، بما في ذلك نفيه لدهائها، ومكرها وفوضاها وحركتها الدؤوب، إذ يقول:

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 135- 136.

"**آهِ من أمي ومن أشياء أمي، من صرامتها وملمسها الطريِّ وآه من أمي.. ومن خيلاء مظهرِها العَبوسِ وثوبها الموعودِ بالفردوسِ من ثعبانِة البيت التي، كالديدبان، تجوسُ حول البيتِ**"، واللافت التحفيز الشعوري لمداليل الذات وتصدعها النفسي، إذ إن الشاعر يرى في الذات مرارة القلق والدناسة الوجودية ويرى في أمه التشويه الوجودي والنفي المطلق لها، لهذا يستخدم أبو عفش الديالكتيك والتنافر بين الأوصاف المقترنة بأمه، فتارة يصفها بأوصاف سلبية قاتمة وتارة يصفها بأوصاف جمالية، معتمداً الديالكيك والتنافر والتباعد بين الأوصاف إلى درجة التضاد والتنافر بين المداليل والصور والمفاهيم والرؤى، كما في قوله:

"**وتَشِفّ كالعذراءِ**

تَرهفُ روحُها

وتضيءُ عيناها ويرشحُ من ذوائبِ شعرها الزيتُ

وأنا الأمين على عَجائبها

السقيمُ المستقيمُ

الصامتُ

الميْتُ

تَنْصبُّ من سمواتها العليا عليَّ كأنها إبليسُ خالِقُها،

نظيرتُه،

أمينةُ سرِّه الأولى...

هي اليومُ العظيمُ

هي الرجيمُ

هي الملاكةُ

والهلاكةُ

والضراعةُ

والأنينْ

حرباءُ، تنبش جثتي

وتقيس أمعائي

لتحسب حصتي من عائداتِ الميتينْ

وتهزُّ أحشائي مخافةَ أن أُقامَ

فيبطلَ السّحرُ الخبيث ويوطأ الموتُ

وتسدّ ثقْبَ البابِ كي لا يفضح المتطفّلون غموضَ زينتها

وتنكشفُ البشاعةُ.

يا لأمي!!..

تختفي تحت البكاءِ فلا تُرى الأفعى التي في الماءِ..

يا أمي اسمعيني

واسمعيني

واطمئني

أنا لستُ عيسى كي تقومَ قيامتي

ويُشقَّ ثوبُ الله عني

أنا لستُ عيسى.... فاطمئني

وتَقدَّمي القدّاسَ

وابكي ملءَ روحكِ

ملءَ روحكِ

ملءَ جبّاناتِ روحكِ

واطمئني

ستكون آخر مِيتةٍ لي"[(1)].

تتمفصل الرؤى الشعرية – في هذه القصيدة – على الشعور الارتكاسي بالاغتراب الوجودي من دنس الواقع وربقته الظالمة، إذ إن الشاعر يصور أمه بصور سوداوية قاتمة تارة **(وتَشفّ حرباءُ، تنبش جثتي وتقيس أمعائي لتحسب حصتي من عائدات الميتينْ)**، وصور تفاؤلية مثيرة تارة أخرى، **(وتَشفّ كالعذراءِ تَرهفُ روحُها وتضيء عيناها)**، إن هذه الصور السوداوية القاتمة تؤكد نزوع العفش إلى كسر ربقة الرؤى السطحية للواقع، برؤى جوهرية عميقة تتبطَّن جوهر الوجود وماهيات الحياة وجدلها الديالكتيكي الصاخب بالتنافر، والتناقض، والاختلاف، وكأن أبا عفش قد أدرك أن الحياة تضج بالمتناقضات والمتضادات الوجودية، كدليل على نفي الأشياء وانسلاخه عنها انسلاخاً تاماً، لتبدو صوره ومشاهده الشعرية غاية في التكريس والتبعيد الشعوري، لهذا ينسلخ الشاعر عن الواقع انسلاخاً تاماً، كما في قوله:

"**أنا لستُ عيسى**

لستُ إلا ما ترينَ الآنَ:

تابوتٌ يئنُّ

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 136-140.

وجثةٌ تسعى إلى وكرِ القصائدِ

كي تخلّصها من الخطباءِ

والأدباءِ

والمتملقينَ

وعُصْبةِ الشهداءِ

والقربى

وأوسمةِ الطغاةِ

ملكٌ على شعبٍ من الشُّطّار والمتسولينَ

حثالةِ الوقتِ

السكارى

الآبقينَ

عمومِ أصنافِ الزناةِ

ملكٌ...

وأخلعُ بابواتِ الليل عن أركانهم

وأُنصّبُ الرعيانَ حراساً على الفردوسِ

أبتكرُ المعاصي للأئمّةِ

والفضائلَ للخطاةِ

وأُمجّدُ الفوضى

ملكٌ على عرشٍ من الأسمالِ والعطر الرخيصِ

أُشِيْعُ في أرجاء مملكتي الخرائبَ والسعارَ

أرجُّ سافلَ أبرشيّتـها وأهتفُ:

ذا حصادك يا جحيمُ

وأقول لـي: لا تَشْكُ من موتٍ تروّضهُ

أفِدْ ما شئتَ من هذا الضجيجِ

أقِمْ قيامتـهم

ودُكَّ بيوتـهم

وابعثْ وبالكَ في بطونِ نسائـهم

وانـهضْ

وَعِثْ..،

وأقولُ لـي:

وأنا الملاكُ

المالكُ

الملكُ

الزؤامُ

الواحدُ الأحدُ الرجيمُ

وأقول لـي: وأنا الفتـى الملدوغُ والقاضي الرؤوم

وأنا عَصاةُ الطفلِ

دفترهُ الملوَّثُ بالخرائطِ والأناشيدِ اللعينـةِ والسعالِ

وأنا الفدائيون إذ يمتصُّ قلبَهُمُ الرصاصُ..

أنا الرصاصُ:

أزيزهُ، حُمّاهُ، لسْعتهُ وخوفُ الذاهبينَ إليهِ،

هيبتهُ ومشهده الدميمُ

وأنا سليلُ الأرضِ

هل في الأرض متسعٌ لأمجادي

وهل في اللهِ متسعٌ لإلحادي

وهل في الكائنات مقاسُ قبرٍ لي؟....

أنا الطاغوت والباغوتُ

إثمُ الآثمِ،

الملكُ الملاكُ الواحدُ الأحدُ الرجيمُ

عكازُ أمي حين تخذلها المعاني في عشيّاتِ الأماني

تاجُ يأسِ أبي.. وقُنصله الزنيمُ

وأنا الذي...

وأنا اللّذونَ...

فضيلةُ الزانينَ

مأثرةُ الخطاةِ

وكلُّ ما ينسابُ من ماءِ القرنفلِ في تجاويفِ الفتاةِ.

وأنا الفتاةُ...

نشيجُها في الليلِ

لهفتها

غطاءُ سريرِها الدامي

تميمتُها التي في الصدرِ

تويتُها وصندلُها الحكيمُ..."[1].

يتابع الشاعر تكثيف رؤاه الوجودية، بالنفي والانسلاخ عن الوجود، نفياً تاماً، محاولاً زعزعة الرؤى وتكثيف مدلولات النفي الوجودي للموجودات، لهذا يكرِّس المتناقضات تكريساً ارتكاسياً بين الصفات والموصوفات المتناقضة، كردِّ فعلٍ عما يعانيه من ضغوط وأزمات نفسية، أولاً بالانسلاخ عن الذات ثم بالانسلاخ عن الأم، التي تمثِّل – في منظوره – أصل الذات الوجودي وهي منبع الوجود وأصل البلاء الوجودي على هذه الخليقة، ثم بإيراد الأوصاف والموصوفات المتناقضة، كردِّ فعلٍ على ثورته، وتمرده على وجوده، إذ يقول: "**وأنا الملاكُ المالكُ الملكُ الزؤامُ الواحدُ الأحدُ الرجيمُ**".

واللافت أن الشاعر يكثف الأوصاف المتناقضة، دلالة على الارتكاس والنفي الوجودي المأزوم الذي يشي بالتأزُّم النفسي والتمرد والاصطهاج الداخلي على مرارة المعاناة وأزمة الوجود، وهذا الارتكاس النفسي يدل، دلالة واضحة على النزوع القلق والتأمل الوجودي المعكوس، بعكس الرؤى وقلب الحقائق وتكثيف الأوصاف المتناقضة، كما في قوله: "**أنا الطاغوتُ والباغوتُ إثمُ الآثمِ، الملكُ الملاكُ الواحدُ الأحدُ الرجيمُ عكازُ أمي حين تخذلها المعاني في عشيّاتِ الأماني**"، وهكذا، يحرص أبو عفش على تكديس المتناقضات، كردِّ فعلٍ على التأزُّم والتناقض الوجودي إزاء الموجودات وجدلها الوجودي الصاخب، وهذا ما تبدَّى في قوله في المقطع التالي:

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 142-143.

"وأنا البيوتُ تضيءُ في ليلِ الجبالِ

هدايتي خطوي، وأَحلامي الصراطُ الـ... مستقيمُ

وأنا الوسيعاتُ الكرومُ:

ها كرمُ خالي

ها البيادرُ

ها قبابُ الدير أُطْلقها إلى الرحمن من تسبيحتي

وأُضيءُ شمعَ صليبها

وأصيحُ:

هيْ.. يا خالُ، يا خالي

أما زالت كرومُكَ

تستضيف قطيعَ جنيّاتها في الصيفِ

كي يحرسْنَها مني،

فأسقط في غرامِ التينِ والعنبِ الذي

يشتدُّ سكّرُهُ عذاباً في فمي

فيسيل من قلبي اللعابُ

تغلي العناقيدُ السمينة في دمي

وتحارُ في طبعي الكلابُ

فأروح أُحصيها

وأعدو

ثم أحصيها وأعدو

ثم أحصيها

وأرقبُ دورةَ الماءِ التي فيها

فأسقط حائراً فيها

وأصرخُ:

يا عنبْ

يا ذا الذهبْ

يا ذا الجميل على عرائشكَ العليّةِ

يا خرافةَ صيفنا الحمراءَ

يا شكوى الحبيب لمن أَحَبْ

يا عين خالي يا عنبْ جُوْزِيتَ يا حصرم حلبْ"[1].

هنا، يلجأ الشاعر إلى تكثيف رؤاه الاغترابية التي تشي بعمق الرؤى وفاعليتها، إذ يسعى الشاعر إلى نفي الخطيئة نفياً مطلقاً يقوده إلى الصراط المستقيم، محاولاً تعزيز البُعد النفسي والإحساس التأملي بالأشياء المحيطة، كما في قوله: "**هدايتي خطوي، وأَحلامي الصراطُ الـ... مستقيمُ وأنا الوسيعاتُ الكرومُ: ها كرمُ خالي**"، وهنا يعزز الشاعر البُعد الإيحائي لصدى الذات وقلقها الوجودي والصور الارتكاسية التي تضج بالمتنافرات والمتضادات، كما في قوله: "**تغلي العناقيدُ السمينة في دمي وتحارُ في طبعي الكلابُ**"، واللافت حرص الشاعر على خلق المناورات التشكيلية في صدى رؤاه وتشكيلاته الشعرية، كما في قوله، في هذا المقطع:

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 144- 146.

"ولعلَّ خالي ما يزالُ يَعُدُّ جنيّاتِهِ

فيُخِفْنَهُ ويَخَفْنَ منهُ.

ولعلّ خالي

ما زالَ من حسدِ الحسودِ

يحصي قبور الميّتين مخمّناً ثمنَ الرخامِ على مداخلِها

ويحسبُ...

ثم يحصي ثم يحسبُ...

ثم يحسبُ أنه الله الذي يعطي

فيعطي قبرَ خالي

أرضاً مطيّبةً وأسواراً رخاما

وقطيعَ ندّابين يَرْثون الكراما

وملائكاً زرقا

وحمائماً وُرْقا..... لا شأنَ للمتحذلقين بهذه الفوضى فدعني

ويكَ دعني

ويكَ لا تُقْلِق سباتي

لا شأن للمتملقين بهذه الفوضى

أنا أعددتُها لأجوسَ في ظلمائها

وأنام تحت سمائها

وأنــام..

لا أفكار عندي عن خواتمها فدعني

وانتظرني ساعةً أخرى

لأشهدَ مصرعِ الزعماءِ

والندماءِ

والموتى

وجمهور الثعابين الخليعةِ

والتماسيح الرقيعةِ

والحواةِ

وسائقي الباصاتِ

والمتسلقين على حبالِ الوقتِ،

لا وقتَ لديّ الآن كي أبكي على موتايَ

(ما الموتى؟...)

ولا وقتَ لديّ الآن كي أشربَ نخبَ الله (يحيا اللهُ..)

لا وقتَ لديّ الآن، لا وقتَ لديّ

أم أنّ روحي صَلَّبتْ روحي..

وقلبي شاخَ من خوفٍ عَلَيّ؟..

أم ضاقَ تابوتي عليَّ فلم أعدْ أقوى على سكناهُ

أم سُدّتْ سمائي؟

أم لا إله سواي أدخلُ تحت طاعتهِ

وأحلم في شفاعتهِ

أم الشيطان نِدّي أو شريكٌ لي

يؤول إليه مُلْكي

أم أنا ملكٌ عليّ ؟"[1].

هنا، يكرِّس الشاعر مداليل الأسى الوجودي على الفوضى والعبثية، إذ يرى أبو عفش أن الوجود حالة من التنامي الشعوري المؤسّس على فوضى الذات وعبثية الوجود، وهذه العبثية تستولي على كينونته الوجودية إلى درجة التملك التام، كما في قوله: "**لا شأنَ للمتحذلقين بهذه الفوضى فدعني ويكَ دعني ويكَ لا تُقْلِق سباتي لا شأن للمتملقين بهذه الفوضى**"، واللافت أن محفِّزات الوجود تستولي على ذات الشاعر، لتبدو الحالة العبثية الضاجة بالقلق، والتمرد، على الخلق الوجودي تسيطر عليه إلى درجة كبيرة، وكأن الوجود حالة من الهذيان على ملك زائل أو وقت مُنْقضٍ، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**لا وقت لديّ أم أنّ روحي صَلَّبتْ روحي.. وقلبي شاخ من خوفٍ عَلَيّ؟.. أم ضاق تابوتي عليَّ فلم أعدْ أقوى على سكناهُ أم سُدّتْ سمائي؟**"، وهكذا، تسيطر فكرة الملك الزائل على رؤى العفش الوجودية، وكأن الوجود أمامه كابوس مطبق أو حالة من العدمية التي تخط طريقها شيئاً فشيئاً إلى الزوال والعدمية والتلاشي الوجودي، يقول أبو عفش:

"**ملكٌ عليّ..**

ملكٌ.

وأستولي على هذا الجحيمِ الرخوِ

أعجنهُ وأخبزهُ وأُرسل فيه ناري..

أم أنا ملكٌ عليّ

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 146-147.

كي أطردَ الأمواتَ من أمواتِهم

وأُنسّق الجثثَ الغبية في مقابرها وأُلقيها جزافا...

ملكٌ عليّ..

أَئِدُ الأجنّةَ في منابتها وألقمها الزعافا

ملكٌ عليّ

وأردّ أهلي عن شبابيكِ البيوتِ

أسوقهم دوني وأُسقط كاهنَ الكهنوتِ

أدحضُ سرَّه وأسفِّه الصلواتِ في فمهِ

وأوثقه خلافا

ملكٌ عليّ

وأُثير حامية الضجيجِ، أحضّها حضّاً ولا يكفي

ويدفع بعضها بعضا

ولا يكفي

أمشي ويمشي خالقي خلفي

ملائكُ عرشهِ خلفي

العذارى الباكياتُ على بقايا نعشه خلفي

ولا يكفي

فأقول: يكفي.

فأقول: يكفي...

ثم أجمع شملَ نفسي حول نفسي

وأفسّر الظلماتِ بالموتى.

بلى: ملكٌ عليّ

أم لا نظيرَ ليأسِ روحي؟

أم تعبتُ؟

بلى تعبتُ.. بلى تعبتُ

وضاق تابوتي عليّ

فإذن: عَلَيّ"[1].

تتمفصل مداليل القصيدة على التنامي الإيحائي والتكثيف الشعوري للمداليل الشعرية، مما يجعل الصور تنحو منحى ارتكاسياً مؤلماً يضج بالحركة والإيحاء واليأس الوجودي، فالشاعر يبحث في الوجود عن ملك لكينونته الوجودية التي تنحو نحو قلب الأشياء وفلسفتها بروح تبثُّ التشاؤم والأسى الشعوري، ولعل هذا الإحساس الشعوري المأزوم إزاء الواقع وارتكاسات الوجود، هو ما يجعل الحيِّز الفلسفي لرؤاه الوجودية تنحو نحو فلسفة الموت وجحيم الآخرة ، لهذا، يتجاوز في رؤاه الوجودية الشريعة والنواميس الدينية بقوله: "**أمشي ويمشي خالقي خلفي ملائكُ عرشهِ خلفي العذارى الباكياتُ على بقايا نعشه خلفي ولا يكفي فأقول: يكفي**". واللافت أن مرد هذه الرؤى الارتكاسية – عند الشاعر – العبث بالوجود والخوف من الموت الذي يشكِّل هاجساً وجودياً مرعباً لدى الذات الشاعرة، ليأتي المشهد الشعري غاية في الانكسار والتأزُّم الشعوري والارتكاس النفسي، كما في قوله: "**وأفسّر الظلماتِ بالموتى. بلى: ملكٌ عليّ أم لا نظيرَ ليأسِ روحي؟ أم تعبتُ ؟**

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 148-149.

بلى تعبتُ.. بلى تعبتُ وضاق تابوتي عليّ فإذن: عَلَيّ".

وقد جاء المقطع الشعري التالي مكثفاً للرؤى الشعورية الارتكاسية المؤلمة، إذ يقول:

"وترونَ: ها أنذا...

عيسى المسيحُ (كأنّني عيسى المسيح.. كأنني هُو)

ثوبُه ثوبي، كآبتهُ، يهوذاهُ اللعينُ

فضاؤه المفروشُ زيتونا،

صليبُ أبيهِ،

خيبته الزؤامُ وصخرُ مثواهُ...

لكأنّني هُوْ

طَعْنتي قلبُ الصديقِ وخاذلي اللهُ..

دمهُ قميصي، لحمه لحمي..

كلانا يطلبُ الشيطانُ

لكنْ.. أمهُ جَبُنتْ وأمي أسلمتني

أهدتْ ثيابي طالبيَّ.. وجرّدتني

من لونِ روحي

سدّتْ عليَّ سماءَ روحي

ثم ألقت ظلها فوقي وأرشدتِ الذئابَ إليَّ:

بوركتِ الذئابُ

وبوركَ الأصحابُ

بوركَ خبزها أمي

وبوركَ ماؤها أمي وبوركَ قلبها

يدها

أفاعيها الخفيفةُ تدّعي حباً فتلسعني

وبوركَ تحت رجليها ترابُ الأرضِ

وحلُ الأرضِ

موتُ الميتين على غبار الأرضِ

بوركَ صخرُ أمي...

سرقتْ فراشةَ غفوتي الأولى

وأهدتني قتامتها"[1].

تتأسس الرؤى الوجودية – في هذا المقطع – على محاولة التطهير من رجاسة الوجود العدمي ودناسة الواقع المرير، محاولاً اتخاذ ذات المسيح للتطهير، وكأن المسيح يمثِّل له مظهر الطهر الوجودي والثورة الوجودية في آن، في محاولة منه قلب الأمور والطعن بالمقدسات بالعبث بشخصية المسيح من جهة وتأكيد خذلانه، ونفيه الوجودي للمقدسات، بالشك فيها وقلب معطياتها بقوله: "**طَعَنْتي قلبُ الصديقِ وخاذلي اللهُ.. دمهُ قميصي، لحمه لحمي.. كلانا يطلبُ الشيطانُ لكنْ.. أمهُ جَبُنتْ وأمي أسلمتني**"، ومن يدقق في البعد النفسي للارتكاسات الوجودية يلحظ حرص الشاعر على مباغتة القارئ بالتجاوزات والانتهاكات الرؤيوية بغاية التحفيز والإثارة التصويرية، كما في قوله: "**بوركتِ الذئابُ وبوركَ الأصحابُ بوركَ خبزها**

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 149-150.

أمي وبوركَ ماؤها أمي وبوركَ قلبها يدها أفاعيها الخفيفةُ تدّعي حباً فتلسعني".

وقد جاء المقطع الأخير بغاية التحفيز والتكثيف الشعوري لإثارة المشهد الشعري بقلب المعايير وخلق الصخب الدلالي في التراكيب الشعرية، وكأن أبا عفش آثر صنع الديالكتيك الوجودي بالعبث بالمثيرات والمواقف الشعرية عبثاً فكرياً يشكِّك بالعقائد والشرائع، ردّاً على أزمة الوجود أو الوجود المنفي أو العدمي، كما في قوله:

"**وإذنْ، فلي هذا الصليبُ.. أحثّهُ يلجُ الهلاكَ**
ولا أُسائل قاتلي... فلمَ السؤالُ
وإذنْ، فلي هذا الصليبُ
ولا أُعاتبُ سائلي فليَ المآلُ
وإذنْ فلي هذا.. فما يُجدي البكاءُ على هشيمٍ؟
وإذنْ فلي هذا..
أُروّضُ وحشه وأسوقُ بلواهُ إلى عقرِ الجحيمِ
وأنامُ ملءَ شجاعتي
عريانَ
مكسوراً
خفيفَ الروحِ
معجزتي عصايَ ودفتري عرشي
الأرضُ تنأى وَهْي حاملةٌ صليبي
والسماءُ غطاء نعشي

لكنْ...

سأمشي"[1].

تتمفصل الرؤى الشعرية على تحفيز الموقف الشعوري إزاء الانكسارات التصويرية والبُعد النفسي الذي يخطه الشاعر برؤاه الارتكاسية، فالشاعر يعاني قلقاً وجودياً من حول المصير العدمي المحتوم لهذا، يحاول كسر هذا النمط الرؤيوي بتأكيد ملكيته الوجودية للأشياء ومحاولته إثبات كينونته الوجودية أمام الأشياء بالثبات والملكية المطلقة، كما في قوله: "**وإذنْ، فلي هذا الصليبُ.. ولا أُعاتبُ سائلي فليَ المآلُ**"، محاولاً إثبات مدار هذه السطوة الوجودية والقدرة على التحكم بالأشياء الوجودية، تحكماً فوضوياً، لإثارة العبث بقدسية الموجودات وفضاء هذا الوجود الدنس، إذ يقول: "**وأنامُ ملءَ شجاعتي عريانَ مكسوراً خفيف الروحِ معجزتي عصايَ ودفتري عرشي الأرضُ تنأى وَهْي حاملةٌ صليبي والسماءُ غطاءُ نعشي لكنْ... سأمشي**"، إن من يدقق في البعد النفسي الذي تتضمنه القصيدة يلحظ اكتنازها بالمعايير المقلوبة التي تحاول إثبات كينونة الأشياء بالنفي والتضاد والجدل الوجودي، بالعبث بالمقدسات والمسلمات الوجودية، لنفي الحقائق الدامغة وإثبات الجدليات والمظاهر المثيرة للجدل والنقاش لبثِّ الحركة الدلالية الصاخبة في نصوصه، لتأكيد رفضه للحقائق وإثبات عدمها ومسارها الزوغاني العدمي الذي يقود الموجودات جميعها إلى الزوال والتلاشي والاضمحلال في حيز العدم الوجودي أو الوجود العدمي، كما أسماه نزيه أبو عفش.

---

(1) المصدر نفسه، ج 2 ص 150-151.

تعقيب على ما سبق:

1. إن نزوع العفش – في القصيدتين السابقتين – نزوع فلسفي تأملي، يحاول خلق الجدل ورفض الوجود، كردٍّ فعلٍ على صخب الموجودات وعبثها وتناقضها الوجودي، لقلب معطياتها وجوهرها الوجودي الحقيقي، إذ إن نزوع العفش نزوع استبطاني، انحرافي، تشويهي لمعالم الأشياء، إنه نزوع تأسيسي لما هو مرفوض فكرياً وعقائدياً من جهة، وإثبات للمتناقضات وزوغانها الوجودي الإيديولوجي من جهة ثانية، بمعنى أن قصائده تؤسّس لما هو مرفوض في العرف والعقيدة: **[الشيطان العدم الكوني]**، ونفي للحقائق الوجودية **[الأم – كينونة الذات – الذات العليا]**، ولعل ما يؤكد هذا النزوع التشويهي للوجود قلب المعطيات وبعثرة مسلماتها وتشويه مفاهيمها إلى درجة الإذعان المطلق لمفاهيمها الوجودية المنحرفة أو المتناقضة، أو ما يمكن تسميته **[إيقاع البشاعة الوجودي والعبث الوجودي التشويهي لمعالم الخلق ومثيرات الوجود]**.

2. إن نفور العفش من كينونته الوجودية وكل ما يتصل بهذه الكينونة من مرتكزات وأواصر قربى **[الأم الأب الإخوة الأعمام الأقارب]** نفور فلسفي يائس، يؤكد نظرته الارتكاسية المؤلمة للوجود، بالانسلاخ عن معالم الوجود كلها بما في ذلك الأهل والأقارب، لهذا، أكثر أبو عفش في القصيدتين السابقتين من تكديس الصور الكابوسية المرعبة التي تؤكد نزوعه السريالي في تكثيف الصور المشوهة للحقائق والقرائن الوجودية المتآلفة، وذلك رداً على رفضه لذاته الوجودية ولعالم الوجود العدمي الذي ينزع شيئاً فشيئاً إلى هاوية العدم والاضمحلال والتلاشي الوجودي.

3. تؤكد القصيدتان أن أبا عفش شاعر جدلي مغرق في تأسيس الجدل

والاختلاف والزوغان في المفاهيم والرؤى، وذلك للكشف عن معالم الاصطراعات الوجودية الداخلية التي تصطرع في أعماق أعماقه، لتصبح قصائده مدوَّنات نفسية لتأملاته الوجودية المتناقضة وفلسفته العدمية في ماهية الخلق والكون، بمعنى أن قصائده تمتاز بالحيوية والاستقطاب النفسي التأملي بالأشياء ومداليلها وجوهرها الوجودي، لهذا تبدو قصائده أشبه بالخلايا الحية المتنامية التي تؤكد النزوع النفسي التأملي، أي تؤسّس لما يسمى بالكثافة الشعورية ذات التأمل الفلسفي، للكشف عن حركة الأشياء ومعالمها الوجودية المتناقضة، وهذه هي لب نظرته إلى الأشياء ومحاكمتها محاكمة فلسفية تأملية عميقة.

الفصل السادس

المحايثة والمجاذبة الفنية بين تجربة الشاعرين

[نزيه أبو عفش ومحمد الماغوط]

(المحايثة بالأسلوب والمداليل وطريقة المكاشفة الشعرية)

1. المحايثة بإشاعة شعرية القبح وتشويه الموجودات.
2. المحايثة بإشاعة إيقاع السخرية والتنافر وكشف المتناقضات.
3. المحايثة بالنفي الوجودي و الإحساس بالعبث والاستلاب.
4. المحايثة بقلب المعطيات وتكديس المعكوسات.

الفصل السادس

المحايثة والمجاذبة الفنية بين تجربة الشاعرين

[نزيه أبو عفش ومحمد الماغوط]

لا شك في أن المحايثة والمجاذبة الفنية بين التجارب الشعرية المعاصرة لدليل أكيد على أن التجارب الشعرية تبقى دائماً في تفاعل، وتنامٍ، وتداخل، وتقاطع، وهذا التفاعل هو ما يجعل النصوص الحداثية نصوصاً منفتحة، في الرؤية والإيحاءات والمداليل الشعرية، ولعل ما يميز تجربة الشاعر نزيه أبو عفش انفتاحها الرؤيوي على تجربة الشاعر الكبير محمد الماغوط، متبعاً الأسلوب ذاته في المكاشفة والتعرية والمعالجة الرؤيوية للأحداث والمثيرات الشعورية والرؤى المشهدية لمكاشفة الواقع ونقده بأسلوب ساخر منفتح على الأبعاد النفسية والشعورية للتجربة وصداها المأزوم.

ولتحديد مثيرات التقاطع الفني بين تجربة الشاعرين [والعفش والماغوط] سنقف على أهم مرتكزات المحايثة الفنية بين التجربتين ممثلة، بالنقاط المفصلية التقاطعية التالية:

1. **المحايثة بإشاعة شعرية القبح وتشويه الموجودات:**

تتحايث التجربتان (العفش والماغوط) في إيقاع المغالطة وتشويه الموجودات، أو ما يمكن تسميته بشعرية [القبح]، فالشاعران يتحايثان من خلال هذا المنظور، وقد أشار الناقد جابر عصفور إلى أن شعرية القباحة أو القبح هي من مثيرات تجربة محمد الماغوط التي تبحث دائماً عن التشابه والتشويه الوجودي،

إذ يقول: "**القصيدة – عند الماغوط – إضافة نوعية بالمعنى المقصود في شعرية القبح، فهي ليست محاكاة بالمعنى الأرسطي البسيط، لأنها موازاة رمزية للواقع الذي لا تلتزم بحرفيته قط، خصوصاً في اندفاعها التخييلي الذي يمتطي أجنحة البدائية التي تلعب دوراً مهماً، جنباً إلى جنب التداعيات التلقائية العفوية التي لا تعرف قواعد المنطق الصارمة، أو نواهي الذوق، أو حتى المراجعة المدققة، ولكن قصيدة الماغوط، إلى جانب ذلك، لا تكف عن تذكيرنا بالمبدأ الأرسطي القديم الذي يقرن الخاصية الجمالية في الفن، بتقديم الموضوع، ومن ثم إعادة إنتاجه في علاقات مغايرة لها إثر الكشف في سعيها إلى خلق موازياتها الرمزية، فالمهم – عندنا – هو مواجهة الواقع القمعي الذي تقاومه بنقضه، ومناوشته باقتناصه في مجازات وصور تضع هذا الواقع إزاء قبحه، كأنها درع برسيوس الذي رأت على صفحته الميدوزا بشاعة وجهها فاستحالت حجراً، وانقلب سحرها عليها. ومن ناحية أخرى، تدفعها هذه المجازات والصور إلى التحديق في الواقع الذي أعادت إنتاجه في علاقاتها الدالة، كي ترينا فيها ما لم نكن نراه، وتصدمنا بما ينتهي بنا إلى التمرد عليه والوعي النقضي به**"[1].

وكما هي حال شعرية الماغوط التي تتأسس على شعرنة القباحة أو القبح تتأسس شعرية نزيه أبو عفش، على تشويه الموجودات، إيذاناً بتعرية الواقع وتكثيف الرؤى الانكسارية، ذات الاستلاب النفسي ودمامة الواقع الخشن الذي يعيشه برؤى انكسارية غاية في المكاشفة والتشويه والدناسة الوجودية، يقول أبو عفش:

(1) عصفور، جابر، 2008 – (رؤى العالم) عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص 189.

"خمسين سنة

وأنا أُطأطئ رأسي هكذا.....

وأقولُ: نعم. – أخطأتَ؟

نعم.

– وتعترف: نعم.

– تستحقُّ العقابَ؟

نعم.– وتتوبُ؟

بالتأكيد، نعم.

وإذْ ألتفتُ إلى خمسين حياتي التي دَفَنْتُ، لا أجدُ من الخطايا ما يستحقُّ التوبةَ عنهُ

غيرَ ما تُدَبِّرهُ الحياةُ لنفسها لكي تُواصِل المشي.

وحدها الحياةُ كانت خطيئتي.

وطبعاً لم أَتُبْ

إذْ كيف يمكن أن يُتابَ عن خطيئةِ الحياة!

كلُّ «نَعَمٍ» تحوّلتْ إلى جُرح.

كلُّ «نعمٍ» صارت قطعةَ موت.

ما لم أَقُلْهُ لأحدٍ من قبل

(لأبٍ أو زعيمٍ أو وكيلِ ربّ)

«ما تعجزُ عنه القسوةُ يستطيعُهُ الحنانْ»

ما لم أقُلهُ قطّ

ما لا ضرورةَ لقوله أبداً:

وحدها الـ «نَعمْ» كانت الخطيئةْ.

وحدها ما يستحقُّ أن يُتاب عنه.

وحدها كانت خطيئةَ الحياةْ"(1).

تتأسس رؤى العفش – في هذه القصيدة – على تكريس مظاهر الرجاسة الوجودية، ذات التأزُّم الشعوري إزاء خطيئة الوجود، فهو يرى أن الوجود دنس وكل ما عليه يشي بالانحراف، والتناقض، والاختلاف، نظراً إلى كثرة المظالم بين أفراد هذا الكون، القوي يأكل حق الضعيف حتى أصبحت الحياة لا تطاق، إذ إن كل "نعم" لدى الشاعر تحولت إلى جرح وقطعة موت، وهذا دليل على تأزُّم الحياة ودنسها الوجودي المأزوم: "**كلُّ «نَعَمٍ» تحوّلتْ إلى جُرح. كلُّ «نعمٍ» صارت قطعةَ موت. وحدها الـ "نعم" كانت خطيئةَ الحياةْ**".

ويعبِّر الماغوط برؤى متحايثة لرؤى العفش على نحو تشي بالخطيئة الوجودية والاصطراعات النفسية الوجودية على نحو ما ذهب إليه أبو عفش، لكن الماغوط يستغرق في تكثيف الرؤى الضاجّة بالقلق الوجودي والمعاناة الوجودية المؤلمة، إذ يقول:

"**ولدتُ وعرفتُ كشاعرٍ شعبيٍّ جوالَ مشبعاً بالحزنِ والعتابا وريحِ الشمال**

وألتصقُ التصاقاً لا فكاكَ منهُ بكلِّ ما يخصُّني

حتى قيلَ: إن الدايةَ الريفيةَ التي ولَّدتني استخدمتْ مجرفةً زراعيةً لإخراجي من رحمي

(1) أبو عفش، نزيه، 2006 – ذاكرة العناصر، دار المدى، ص 227-228.

وتقلدتُ بعدَها مناصبَ كثيرةً كانَ أولُها قائداً لسربٍ من الطائراتِ الورقيةِ والفراشاتِ الملوَّنةِ.

وكانَ قاعُ قصائدي رطباً مظلماً كقاعِ أيِّ بئرٍ مهجورة

يلقي فيهِ المارةُ والمكلَّفونَ بنظافةِ المدنِ كلَّ ما يمكنُ الاستغناءُ عنهُ

ولكن الكلُّ يشربُ منهُ ويحمدُ الله

وقد زرعتُ مؤونتي الشعريةَ لليالي البردِ والصقيعِ في سهلٍ مطلٍّ على الأفقِ والسجونِ وما لا يخطرُ على بال: عصافير دوري

حمام مشرَّد

عناكب

سحالي

غربان

فضلات بهائم

أعقاب لفائف

قرون ماعز

زجاجاتٌ فارغة

زيزفون أخضرْ

بنفسجٌ معاق

واللبابُ البعيدُ النظرَ

وما لا يحصى منْ شقائقِ النعمانِ الميسورةِ الحال

والعطشُ المستعارُ من باديةِ الشام

وضفادعُ لقيطة

ومخلوقاتٌ أخرى تدبُّ على وجهِ الأرضِ

لم أرَ ولم أسمعْ بها من قبل

وقد أفهمتُ النملَ وغيرَه من الحشراتِ الجادةِ والساخرةِ بأنه لا مانعَ عندي من أن يأكلَ الجائعُ من الفلةِ ولكن ليسَ من البذار.

وعلى هذا الأساسِ تقلدتُ مناصبي الرفيعةَ فيما بعد: الزراعيةَ والسياسيةَ والحزبيةَ والعاطفيةَ إلى إنجيلِ الآلامِ

وتوراةِ القصاصِ

وحلم حياتي: قرآنُ الربيعْ !"[1].

تشي قصيدة الماغوط في تأسيس إيقاع البشاعة الوجودية وأزمة الوجود، بالانحراف العشوائي في المداليل الوجودية [أزمة الولادة] والصرخة الوجودية الأولى، ممحوراً رؤيته الارتكاسية على تأكيد أزمة والانحراف الوجودي والدنس الوجودي والمعاناة الوجودية، قائلاً: "**حتى قيلَ: إن الدايةَ الريفيةَ التي ولَّدتني استخدمتْ مجرفةً زراعيةً لإخراجي من رحمي**"، إن هذه الرؤى الانكسارية في تشويه الذات وتأكيد أزمة الوجود وتكريس الصور الفجائعية ذات القلق النفسي من أزمة الذات المعاناة وجراح الوجود تؤكد بشكل دقيق نزوع الماغوط إلى تشويه الوجود ردّاً على تشوهات الواقع الوجودي، بما في ذلك الاصطراع والنفي والإحساس بالظلم والقلق والمعاناة والجراح، كما في قوله: "**وعلى هذا الأساسِ تقلدتُ مناصبي الرفيعةَ فيما بعد: الزراعيةَ والسياسيةَ والحزبيةَ والعاطفيةَ إلى**

(1) الماغوط، محمد، 2006 – البدوي الأحمر، دار المدى، ص 121-122.

إنجيلِ الآلامِ وتوراةِ القصاصِ وحلم حياتي: قرآنُ الربيعْ !"، إن سعي الماغوط – إلى ربيع الحياة والأمل بالسعادة الوجودية – يؤكد تراكم مآسيه وأحزانه في هذا الوجود الدنس الذي يشي بالوجاعة، والتشويه الارتكاسي الوجودي المأزوم.

ومن أشكال شعرية القبح والدمامة تشويه الموجودات وتشويه العلاقات الإنسانية، القائمة بين الأفراد، التي تقوم على الغدر، والخيانة، والمصلحة الشخصية على حساب الآخر، وعدم الإحساس بالأمان في ظل واقع سوداوي حزين يؤذن بالغدر، والقتامة، والانتهاك، والظلم بين أفراد البشر، إذ يقول:

"**أبداً، أبداً**

لستَ الشقيقَ ولا الصاحبَ ولا شريكَ الحياة.

أبداً، أبداً...

لستَ شقيقي ولا صاحبي ولا شريكَ حياتي.

كلانا «آخَر»..

كلانا: مجرَّدُ آخَر!...

ليَ عيناكَ وقلبكْ

لي فمُكَ ورئتاكَ وآلامُ ندمكْ..

رجْفَتُكَ من الخوفِ

وشهقةُ روحكَ في حضرةِ الجمالْ.

لكنْ، فجأةً،

تحت قشرةِ التآخي الكونيِّ

لسلالاتِ الديكةِ والتماسيحِ والأرانب

ينكشفُ عطشُ الفولاذِ، وشذوذُ الدمِ

ونَـهَمُ ميليشياتِ أبناءِ الربّ

لاحتكارِ عضويةِ «نادي العراةِ» السماويّ

تنكشفُ صورةُ «الآخَرِ»

مُكفَّراً في عماء سريرةِ الآخَرْ

(تنكشفُ السكّين...)

وينكشفُ أنْ:

كلانا آخَرُ الآخَرْ.

كلانا قابيل..

وكلانا ذبيحتُهُ.

فإذنْ

لا تَلُمِ الضعفَ

لا تَلُمِ الخوفَ

لا تَلُمْ حيرةَ المنبوذْ

لا تَلُمْ رعشةَ يدِ الجبانْ

لا تَلُمْ شهوةَ المطاردِ

إلى خندقٍ

أو وكرٍ

أو سقيفةِ بيتْ.

لكنْ..

لُمْ سلاحكَ الذي يتحفَّزُ تحت ضوضاءِ العرسْ

لُمْ سلاحَ أخيك (أخيك «الآخَر»..)

الذي يتربّصُ خلف تحصيناتِ «العدوّ»..

لُمِ الضغينةَ مقنّعةً بتسامُحِ رُسُلها العميانْ..

لُمْ قوّةَ يقينِ "الآخَر" الذي لا يرى في "الآخَرِ"

غيرَ ضلالِ "الآخَر.."

لُمِ الخندقَ الذي حفرناهُ معاً

(أنتَ الآخَر وأنا آخَر الآخَر)

حفرناهُ معاً...

وها نحن الآن، على ضفّتيهِ العدوّتين،

ملثَّمينِ بعقائدنا وبغضائنا،

ملثَّمين بأكذوبةِ أُخوّةِ الحيوانات

منطرحانِ كلٌّ خلف تلَّةِ ترابهِ.. أو تلَّةِ عقيدتهْ

العينُ على الهدفْ

والإصبعُ على الزنادْ

والقلبُ يرتجف...

كلانا نعجةُ الذئب.

أنا "الآخَر"

وأنتَ "آخَرُ الآخَر"

كلانا يملكُ الحقيقةَ

لكنْ، لا أحد يملكُ الحقّ.

سيَخْلُدُ الشرّ..

أنت «الآخَرُ» وأنا «آخَرُ الآخَر»..

كلانا يملكُ الحقّ

لكنْ، لا أحد يملكُ الحقيقةْ.

نعم، سيَخْلُدُ الشرّ...

لا تبتسمْ

أرجوكَ، لا تبتسمْ

فخلفَ هذه الوردة

أَشمّ رائحةَ موت"[(1)].

يعتمد أبو عفش في رؤيته الشعرية – في هذه القصيدة – على تكريس شعرية القبح والدناسة الوجودية والوجاعة والغدر والخيانة وعدم الإحساس بالأمان في ظل واقع اصطراعي سوداوي مؤلم غير آمن، الكل يؤذن بالانقضاض والانتهاك والوحشية العمياء في سفك الدماء والانقضاض العقائدي الوحشي الظالم، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**لكنْ، فجأةً، تحت قشرةِ التآخي الكونيِّ لسلالاتِ الديكةِ والتماسيحِ والأرانب ينكشفُ عطشُ الفولاذِ، وشذوذُ الدمِ..... تنكشفُ صورةُ «الآخَرِ» مُكفَّراً في عماء سريرةِ الآخَرْ**".

واللافت أن إيقاع البشاعة والدناسة الوجودية – في قصائد العفش – يتبدَّى في النزوع إلى تكريس الصور القاتمة ذات الصخب النفسي والقلق والرجاسة

(1) أبو عفش، نزيه، 2006 – ذاكرة العناصر، ص 47-50.

الوجوديــة، بمعنـــى أن قصــائده تؤسِّس لمــا يسـمى بالبشــاعة والدمامــة والتهـرُّؤ الاجتمـاعي والظلـم والوحشـية الدمويـة القائمـة بـين أفـراد المجتمـع ، وهـذه الوحشـيـة تتبدَّى فـي الصـدام مـع كينونـة الآخـر وسطوته الوجوديـة، إذ يقـول: "**منطرحـانِ كـلٌّ خلف تلَّةِ ترابهِ.. أو تلَّةِ عقيدتهْ: العينُ على الهدفْ والإصبعُ على الزنـادْ والقلبُ يرتجف...: كلانا نعجةُ الذئب. أنا "الآخَر" وأنتَ "آخَرُ الآخَر""**.

وكما يرى العفش أن الدناسة الوجودية تتبدَّى في مرتكسات الواقع وظلم أفراده وانحلالهم فـي بحـر الرذيلـة والغـيِّ والضـلال والفسـاد والفقـر والجـوع والحرمـان يـرى الماغوط أن الوطن يغصُّ بأشكال الفساد والتهرُّؤ والانحراف، وقد حايث أبو عفش الماغوط في هذه الرؤية، وللتدليل على ذلك نورد قصيدة الماغوط التالية:

"**كيفَ أقتنعُ بوطنٍ**

غيومُـه، وأنهـارُهُ، وأشـجارُهُ، ونجومُـهُ، وجبالُـهُ، ووديانُـهُ، وسـهولُه وفصولُه غيرُ مقنعة؟

حتى لو فُرِضَ عليَّ بالإقامةِ الجبريةِ سأجدُ أكثرَ من طريقةٍ للتخلصِ منه.

فالوطنُ ليسَ مجردَ خريطةٍ وصورةٍ لعسكريٍّ أو مدنـيٍّ

أو نكرة في الدوائرِ الرسميةِ

أو على الدفاترِ المدرسية

وبضعة حوادث مرور ومراكز جمرك وحوانيت ومطاعم وسفارات ونشيد

وبضعة أمتار من الحدودِ والممراتِ الجبليةِ أو المائيةِ أو الرملية

وبضـعة جوامـع وكنـائسَ وحانــاتٍ وحـدائقَ وبسـاتينَ ومصـنعَ معجنـاتٍ ومفرقعات

يرفرفُ فوقَها جميعاً علمٌ من قماشِ الستائرِ أو الوسائدِ أو فوطِ الخدمِ والطهارة..

هل أبصقُ على قدميَّ كورقِ الطوابعِ لتلتصقَ بهذهِ الأرض ؟"[1].

يؤسِّس الماغوط رؤيته الوجودية على تكريس مظاهر الدناسة الوجودية والصور الارتكاسية المؤلمة التي تشي بفساد الوطن ، فالوطن – من منظوره – ليس بحدوده وحاناته ومؤسِّساته وممراته الجبلية، وإنما الوطن بانتماء مواطنيه إليه وشعورهم بالراحة، والطمأنينة، والأمان، والسكينة على أرضه، وما وجد هذه الطمأنينة في هذا الوطن الظالم، الذي يزداد نفياً وظلماً لمواطنيه على الدوام، وقد جاءت فاصلة الختام مؤكدة عمق الغربة ومرارة الاغتراب، إذ تشي بجراح الأسى والمرارة من هول ظلم الوطن والخوف من الانتزاع عنه عنوة قائلاً: "**هل أبصقُ على قدميَّ كورقِ الطوابعِ لتلتصقَ بهذهِ الأرض؟**".

إن شعرية الدمامة أو القبح – [في شعر العفش والماغوط] – تعكس تأزُّم الحالة الشعورية لدى الشاعرين، إذ إن كل واحد منهما ينظر إلى الواقع بمنظار تشاؤمي ارتكاسي حزين، يعكس تمرده على الذات وقلقه الوجودي وصدامه النفسي معها من جهة ويعكس توتراً إزاء المتناقضات والمتنافرات الوجودية الأخرى من جهة ثانية، فها هو العفش يثير إيقاع الدمامة والارتكاس النفسي أو الصراع الوجودي حتى ضمن المخلوقات الصغيرة رداً على مأساة وجوده، إذ يقول:

"**فكِّرْ في الألمْ.**

مثلما كان مايكل آنجلو يفكّر في عذابِ الصخرْ

---

(1) الماغوط، محمد، 2006 – البدوي الأحمر، ص 153.

فكّر في الألم.

فكِّرْ في ضجر الدودةِ – عذراءِ الترابْ

عاريةً وعزلاءَ

تنزلقُ في أنفاقِ يأسها،

وتأكلُ الظلامْ.

فكّرْ في أحزانِ النباتاتْ،

فيما يتألَّمه الطائرُ

وما تَشْقاهُ البذرةُ

وما يحلمهُ عِرْقُ النباتِ المقطوع.

فكّر في صداعِ الحلزون:

(هل سبقَ لك أنْ فكّرتَ في حلزونٍ يتألم؟..).

فكّرْ في حيرةِ الأتانِ الخجولْ،

في صرخةِ مخاضِها الداميةِ

تَنْدلقُ على فِراشِ أمومتها الأولى.

فكّر في العِجْلةِ البتول، تحتَ ميزانِ موتها،

تَعْصرُ الهواءَ بعينيها

وتتوسّلُ حنانَ أخيها الجزّار.

فكّرْ في الألمْ.

فكّر في ضوضاء الآلام قبل أن تتحوّل إلى فكرةْ

وفي غصّات الموسيقا قبل أن تصير أغنيةَ عرس.

فكّر في الدمعةِ اليابسة لأمّ الجندي الميْت

تَصْرخُها أمام عدسةِ التاريخ:

«أنا فخورةٌ بموته...».

فكّر في الألم.

لا أقولُ لكَ: ابْكِ.

لا أدعوكَ إلى قدّاسِ شفقةٍ

ولا أتوسّلُ إليك: صلِّ لأجل هذا وهذا...،

لكنْ، فكّرْ فحسب

فكّر قدْرَ ما تستطيع، وأعمقَ ما تستطيع

فكّر في أنكَ أنتَ الحلزونُ، والطائرُ،

والمرأةُ، وعِرْقُ النباتِ المقطوع.

بل وأكثرَ: كنْ – أنتَ – هذا وذاكَ وتلك.

فكّر في أنكَ – أنتَ – من تألّم

وأنكَ – ربما بسبب الحياء –

لا تستطيع أن تقول: « أنا أتألمُ»

وأنكَ – أنت العاجزُ – إذْ تتضرّع في السرِّ

تتضرّعُ إلى جدرانٍ وبشرٍ وأيقوناتٍ

ليس بمقدورها أن تشفيَ أحداً من الآلام.

فكّر في «أنتَ».. وفي الألم

وانتبهْ: الألمُ ليس مجرّدَ فكرةْ.

الألمُ مادّة.

الألمُ ذاكرةُ العناصرْ.

فكّر، وآمِنْ بما تفكّر فيه

إذْ.. كيف لأحدنا أن يعرفْ؟!..

ربما الهواءُ صرخةُ جرحِ الطائر

والظلامُ أنينُ الصخرة

والأخضرُ دمعةُ قلبِ النباتْ.

فكّر في الألم"[1].

يبثُّ الشاعر – في هذه القصيدة – حركة الموجودات الصاخبة، بقلقها الوجودي وتأففها من معمعة الوجود وحركة الموجودات المتناقضة بالقلق والوجاعة والرجاسة الوجودية، إذ إن المخلوقات جميعها تجمعها لفظة مشتركة هي لفظة "**الألم وصراخ الألم الوجودي**"، ويبثُّ هذا الألم في المخلوقات الوجودية جميعها، راصداً حركتها النفسية، ببُعدٍ تأملي استغراقي، يغص بالمعاناة والقلق والحزن والكآبة والألم النفسي الوجودي، لهذا جاءت لفظة الألم مكررة في هذه القصيدة لتعميق إيقاع الدمامة والبشاعة الوجودية، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**فكّر في الألم. فكِّرْ في ضجر الدودةِ – عذراءِ الترابْ عاريةً وعزلاءَ تنزلقُ في أنفاقِ يأسها، وتأكل الظلامْ**".

إن الإحساس النفسي الوجودي يسيطر على عوالم نزيه أبو عفش، لتبدو القصيدة – لديه – مغامرة ارتكاسية في تكريس إيقاع البشاعة والرجاسة الوجودية،

(1) أبو عفش، نزيه، 2006 – ذاكرة العناصر، ص 9-11.

وهذا ما يعكسه أيضاً في قصيدته "**إعادة تكوين**"، إذ يقول فيها:

"من الأعشابِ لا سِواها

من روثِ الدابةِ لا سواهُ

من أناقةِ الشجرِ وحنانِ الغيمِ

ورنينِ الشعاعِ على صخرةِ الزمنْ

من التماعةِ الحصى في سريرِ النهرْ

من لهاثِ النملةِ البطلةِ تؤسِّسُ دولتَها تحتَ لحاءِ شجرةِ البلوط

من لعابِ الطائرِ الحكيمِ يذرفهُ مجبولاً بالأغاني

ويعمِّرُ بهِ بيتَ الأبدية

من ضحكِ الثعالبِ

وحماقةِ الديكةِ

وفطنةِ السعادين

من كسلِ السلحفاة

ورضا الدودة

وشقاوةِ التيسِ مما هو زائلٌ كنسمةِ ألمٍ قديم.

ومما هو خالدٌ أيضاً: كشهقةِ امرأةٍ في ختامِ وليمةِ الحبِّ

أو كرائحةِ عرقِها (إذ هي مهيِّجةٌ لشهوةِ الحياة ونافعةٌ لذاكرةِ القلب)

من توسُّلِ الوردةِ: اذبحني... أيها الأعمى، اذبحني لتتداوى بدمعةِ قلبِ الجمال

من كرمِ القلبِ يمنحُ بغبطةِ من يقولُ: شكراً على ما أعطيتُ

من الظما

من الوحشة

من اليأسِ (أو من الأملِ إن شئتم)

من الخوفِ

من حيرةِ المغلوبِ

مما قبلَ النبيينَ والبطاركةِ والأولياءِ

قادة جيوش الرب

ومن الحنينِ مادةِ الضعفِ الأولى

ومن الزهدِ الشجاعِ أثمنِ بركةٍ في خزانةِ الموتى

من الشفقةِ حليب الكائناتِ الذي يوشكُ على النضوبِ

ومن الألمِ أيضاً (من يضعُه لا أكثر): يليِّنُ حديدَ القسوة

ويربي، تحتَ نابِ الوحشِ فضيلةَ العطفْ

من ألا يكونَ ثمةَ ما يفقَدُ أو يُبكى

من سخاءِ دمِ النبات الغالي

مقطراً ومسفوحاً بلا ندمٍ – في الريح

وأيضاً: مما يحلُمُه الكلام

وما تعدٌّ بهِ الموسيقا...

من هذهِ لا سواها

ولأجلِ هذهِ وسواها...

أعيدُ ابتكارَ غريمي: الإنسان"[1].

يؤسِّس الشاعر رؤاه – في هذه القصيدة – على تكريس إيقاع البشاعة الوجودية ، محاولاً إشاعة إيقاع البشاعة والدناسة الوجودية في الموجودات جميعها بجدلها الارتكاسي وممارساتها البيولوجية اليومية بدونيتها وشقاوتها وألمها الوجودي، كما في قوله: "**من الأعشابِ لا سواها من روثِ الدابةِ لا سواهُ من أناقةِ الشجرِ وحنانِ الغيم ورنينِ الشعاعِ على صخرةِ الزمن**"، وقد استطاع أبو عفش تكريس مظاهر الدناسة والقلق الوجودي، في شكل الإنسان الذي يعده العفش الغريم الوجودي في الحياة، لأنه يمثل العدو اللدود، في عالم الذات وزعزعة عالمها الوجودي الآمن، إذ يعد الإنسان هو الجحيم كما الفيلسوف "**غوتيه**" إذ يقول: **[إن الجحيم هو الآخر]**، فالعفش يعد الآخر غريماً وجودياً في حين أن غوته يراه مكمن الشر والجحيم في الحياة، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**من هذهِ لا سواها ولأجلِ هذهِ وسواها... أعيدُ ابتكارَ غريمي، الإنسان**".

وقد يكثف العفش رؤاه الوجودية التي تقوم على تكريس البشاعة في قصائده التأملية التي تضج بالقلق والتوتر والنفي الوجودي، كما في قوله:

"**بغبطةِ مَن يتودّدُ إلى إلهين**

أَقَعُ في غرامِ الشيءِ.. ونقيضِه.

حين كانت لحيتي ما تزالُ سوداء

كنتُ أقول:

«آه، لو ينتهي كلُّ هذا...».

---

(1) المصدر نفسه، ص 206-0208.

الآنَ، وقد ابيضَّ كلُّ شيءٍ وكل شيءْ:

اللحيةُ والدماغُ والألمُ والعواءُ

وحِبرُ الكلامِ والأفكارُ وحديدُ العظام...،

أقولُ:

«لو أمكنَ أن يُستعادَ ذاكَ وذاكْ..».

لكنْ

حين أتأمّلُ في ذكاءِ أصابعي

وعطشِ عينيّ

وتَلَبُّكِ قلبي

وحيرةِ لساني

أعودُ فأقول:

ما كانَ جميلٌ

وما سيأتي أيضاً

صرتُ

إذا تذكّرتُ حَنَنْت

وإذا غِبْتُ تألّمْت

وإذا عطِشْتُ إلى الناس صرختُ: يا هُوْوو...

وإذا أدرتُ ظهري بكى ظهري

وإذا قسوتُ

سالتِ الدموعُ من أصابعي ونَفَسي وأفكاري.

صرتُ، في حضورهم، أُجمِّدُ الناسَ في أبديّةِ أحلامي

وإذْ يرحلونَ

أميّزُ في الهواء صورةَ غيابهم

فإذا لمستُ الغبارَ

تأوّهَ لحمي من لسْعةِ اللحم..

وإذا فكّرتُ في مَن غادَرَهُ

سمعتُ رنّةَ الحياةِ على الصمتْ..

وإذا نظرتُ إلى الأشياءِ

وقعتُ في غرامها...

إلهانِ؟...

نعم:

الشيءُ ونقيضُه...

ما كانَ جميلٌ

وما سوف يأتي أيضاً"[1].

إن رؤى العفش – في هذه القصيدة – رؤى ارتكاسية متناقضة تجمع بين المتناقضات والمتنافرات في النسق التشكيلي الواحد، كجمعه بين **(الأمل واليأس)** و**(الشيخوخة والشباب)**، و**(الحياة والموت)**، و**(الخصوبة والتصحر)** في نسق واحد، إذ تبدو جمله الشعرية كلها في حالة تحفز وتوتر واصطراع داخلي بين ثنائيات وجدليات متناقضة تشي بالبشاعة والوجاعة والصدمات الوجودية، كنوع من

(1) المصدر نفسه، ص 31- 33.

النفي الوجودي عن الذات من جهة والإحساس بتلاشي سني الخصوبة والجمال لتأتي سنوات القحط والجفاف واليأس من جهة ثانية، وكأن العفش مسكون بهاجس التأسيس للبشاعة والدمامة والارتكاس الوجودي، شأنه في ذلك شأن الماغوط، إذ يقول الماغوط في قصيدته الساخرة "شذر مذر"، ما يلي:

"رغيفي وقصيدتي يتعانقانِ تحتَ غطاءٍ واحد

ويتنفسانِ بهدوءٍ وطمأنينةٍ على إيقاعٍ واحد

بعد أن ذاقا الأمرَّينِ طوالَ النهار

والآنَ عليَّ أن أرتدي ثيابي على عجلٍ

وأذهبَ إلى التحقيقِ لأدفعَ ثمن هذهِ الإغفاءةِ الصغيرةِ في هذا الوطنِ الكبير...

أيها الجرادُ الجائعُ والأبكمُ كشعبي

دعْ سنابلي وشأنَها فلن تجديك نفعاً... إنها من الورق !...

أيتُها الملاحمُ الخالدةُ في الكتبِ والمكتباتِ افسحي لي مكاناً

لأنامَ بينَ قدميكِ"[1].

يؤسِّس الماغوط رؤيته – في هذه القصيدة – على تكريس إيقاع البشاعة والوجاعة والألم الوجودي من دنايا الوطن والقمع السياسي الذي يعانيه في وطنه، محاولاً تكثيف الصور النفسية الارتكاسية المؤلمة التي تشي بالوجاعة والقتامة واليأس والحزن والألم، كما في قوله: "**والآنَ عليَّ أن أرتدي ثيابي على عجلٍ وأذهبَ إلى التحقيقِ لأدفعَ ثمن هذهِ الإغفاءةِ الصغيرةِ في هذا الوطنِ الكبير**"،

---

(1) الماغوط، محمد، 2006 – البدوي الأحمر، ص 286.

وهكذا، يتحايث الشاعران في رؤيتيهما الارتكاسية للوجود التي تقوم على تكريس مظاهر البشاعة والقبح والوجاعة الداخلية من خلال تأزيم الحالة الشعورية وتكديس المتناقضات، لتشويه ماهيتها الوجودية بالسلب، والتناقض، والدناسة الوجودية التي تصل حد الاشمئزاز والتهرُّؤ الوجودي.

2. المحايثة بإشاعة إيقاع السخرية والتنافر وكشف المتناقضات:

إن إيقاع السخرية من مثيرات قصائد الشاعر نزيه أبو عفش، شأنه في ذلك شأن تجربة الشاعر الكبير محمد الماغوط الذي يؤسِّس تجربته الشعرية على إيقاع السخرية والعبث وتشويه الموجودات، ردّاً على تشويه الذات والواقع الوجودي، وهذا ما أشار إلى بعضٍ منه الناقد جابر عصفور بقوله: "**والسخرية، تحديداً، ملمحٌ بارز من ملامح الشعرية المغايرة في كتابة الماغوط، خصوصاً، من حيث هي إستراتيجية وعي شاكٍ، لا يستسلم إلى المطلقات الموروثة، ولا يقبل التعارف عليه أو المتبع من مسلمات الواقع المفروضة، كما أنها، أي السخرية، خطابٌ مقموعٌ يتمرد على قامعه بأكثر من معنًى، سواء في مناوراته الذاتية لإنطاق المسكوت عنه من الخطاب المكبوت، أو مناوشة القمع بواسطة المجاز الذي يهدف إلى تقليم براثنه المخيفة، وتبدأ السخرية في كتابة الماغوط من التلاعب بالتوقعات العاطفية**"(1).

وقد تحايث الشاعران (العفش والماغوط) بالأسلوب ذاته، في كشف المتناقضات الوجودية والسخرية من عوالم الوجود المتناقضة التي تكمن وراءها

(1) عصفور، جابر، 2008 – (رؤى العالم)، ص 182-183.

حيوية لغوية تنمُّ على جسارة لغوية بالجمع بين المتباعدات، والمتنافرات في النسق اللغوي الواحد لإثارة السخرية الوجودية والنفي الوجودي، كما في قول العفش:

"لئلاّ يُبصرَ الجلادُ خوفَ ذبيحتهِ.. فيخاف

عصَّبوا عينَي الضحيةِ بمنديلٍ داكنْ

وقالوا: باسمِ الله....

قالوا «باسمِ اللهِ..» كمن يقولُ "بسمِ الله.."

فصاروا شجعاناً.

طبعاً.. لم يُبصروا دموعاً

إذْ كانت الدموعُ

تسيلُ

من أسفلِ بنطالِ الميت..

فظلّوا شجعاناً.

وطبعاً لم يخافوا

إذْ كيف له أن يخاف

مَن لا يبصرُ تحديقةَ

رجلٍ ذاهبٍ إلى الموت؟!...

ظلّوا شجعاناً.

هكذا، بعد أن عصبوا عينيه

(عصبوا الخوف)

لم يَعدْ ثمةَ ما يدلُّ على جريمةْ:

هكذا

تحوّلَ الإنسانُ كلُّه إلى دريئةٍ

وهكذا

صار التسديدُ إلى اللحمِ سهلاً

وممكناً

تماماً

كتسديدِ الرامي

إلى أسفلِ ومنتصفِ دائرةٍ

مرسومةٍ على الهواء.

وهكذا – إذْ سُمِعتْ كلمةُ "نار.."–

تأهّبَ الرماةُ،

بما يُعرف عن الرماةِ من شجاعةٍ ورباطةِ جأشٍ،

ثم قالوا « بسمِ الله...»

وشدّوا سباباتهم على زنادات البنادق.

انتبِهْ، شبيهي، انتبِهْ !..

بين الزناد والدريئة

ليس الهواء

بينهما، دائماً،

قلبُ «أنا».. وقلبُ «أنتَ..».

أنا خائفٌ وأنتظر

وأنتَ أيضاً.

لو أحدٌ يستطيع

لو أحدٌ يستطيع!...

لكنْ، يا حياتنا،

ما جدوى الله (الله أو سواه)

إذا كانَ لا أحدَ يستطيع

– بين الزناد والهدف –

أن يوقفَ

طلقةَ الرامي!"[1].

يؤسِّس الشاعر إيقاع قصيدته على تكثيف المتناقضات، لإثارة الحركة الجدلية الساخرة التي تكشف المستور عنه، برؤى ضاجّة بالثورة والتمرد والسخرية بالعوالم الوجودية من خلال نفي الأشياء الدنسة والوجود الدموي الوحشي، إذ إن العفش يسخر من أصحاب الدِّين الذين يحرفون الدِّين لإحلال الجريمة والذبح والقتل، بمقولة:"بسم الله"، والله بريء من جرائمهم وانتهاكاتهم لحقوق الآخرين، وأهم حق من حقوق الآخر هو حق الحياة، إذ يقول: "**انتبِهْ، شبيهي، انتبِهْ !..: بين الزناد والدريئة ليس الهواء بينهما، دائماً، قلبُ «أنا».. وقلبُ «أنت..»**."

وقد تحايثت رؤى العفش الوجودية برؤى الماغوط، من خلال تكديس المتناقضات والسخرية بالموجودات إلى درجة التشويه المطلق ارتداداً نفسياً لتسكعه وتشرده وألمه الوجودي، ونورد مثالاً على ذلك قول الماغوط:

---

(1) أبو عفش، نزيه، 2006 – ذاكرة العناصر، ص 145- 148.

"في أعماقي مهرجاناتُ ألم

أينَ منها مهرجاناتُ بعلبكَ وبصرى وجرش وبيت الدِّين؟

وأيةُ راحةٍ سأنالُها بعدَ ذلك ؟...

حياتي ظلامٌ في ظلام

وثمةَ فراشةٌ تتخبطُ حولي بجنونْ

هل ثمةَ نورٌ بعيدٌ في أعماقي

ثمةَ رفٌّ من المساميرِ الفولاذيةِ يحاولُ اختراقَ جبيني

أيةُ لوحاتٍ رائعةٍ في مخيلتي؟..

ثمةَ عاهراتٌ يدبكنَ على سطحِ منزلي

ويقرعنَ أبوابي أيةُ توبةٍ عظيمةٍ في أعماقي؟

ثمةَ أظافرُ مدببةٌ تنفذُ من أوراقي

أيةُ إبداعاتٍ سأفاجِئُ بها العالم؟

ثمةَ عصافيرُ مغردةٌ تتزاحمُ حولَ مكتبي

أي فجرٍ عظيمٍ ينتظرُ دفاتري؟

ثمةَ ثلوجٌ وريحٌ صرصرٌ تمزقُ ستائري

وتحطمُ نوافذي

أيُّ دفءٍ عظيمٍ سيكونُ في أحضاني؟

ثمةَ كوابيسُ وأطلالٌ وغربانُ تغطِّي جبيني

أيةُ أحلامٍ سعيدةٍ ستكونُ على وسادتي ؟"[(1)].

---

(1) الماغوط، محمد، 2006 – البدوي الأحمر، ص 106-107.

تتمفصل رؤى الماغوط – في هذه القصيدة – على تكديس المتراكمات والمتناقضات حول مؤولة الألم والظلام الوجودي، برؤى مرتكسة تشي بالوجاعة والدناسة الوجودية والسخرية من عوالم الوجود المتناقضة التي تقوم على الصراع والحزن من جهة والإحساس باليأس والتشاؤم الوجودي من جهة ثانية، كما في قوله: "**ثمةَ كوابيسُ وأطلالٌ وغربانُ تغطِّي جبيني أيةُ أحلامٍ سعيدةٍ ستكونُ على وسادتي؟**"، إذ إن الشاعر يكثف رؤاه الوجودية الارتكاسية المؤلمة كما في قوله: **[حياتي ظلامٌ في ظلام]**، وعلى هذا النحو، تتحايث تجربة الشاعرين نزيه أبو عفش ومحمد الماغوط في تكديس الرؤى الارتكاسية المؤلمة التي تضج بالمتنافرات والمتناقضات، كما في قول الماغوط: **[كوابيس أحلام سعيدة]** و**[ثلوج دفء]**، وهكذا، تبدو القصيدة – عند الشاعرين – حيزاً مكثفاً من الرؤى المتناقضة، التي تشي بالوجاعة والقتامة والرجاسة الوجودية في عالم مأزوم يشي بمصفوفات متراكمة، من المتناقضات والمتضافرات والارتكاسات النفسية المتتابعة، وقد كرس نزيه أبو عفش هذه المتناقضات الوجودية ممثلة بالألم وصيحة الولادة الأولى، كما في قوله:

"**منذُ أنْ وُلدْتُ**

وأمي تقول لي (مستَهدِيةً بنبوءاتِ بصّارةٍ نَوَريّةٍ شاطرة، تقرأ الغيومَ والراحات، وتبيعُ الهواءَ والأملْ):

«أمامكَ طريقانْ واحدٌ للعذاب وآخرُ للأملْ..»

«ولا تنسَ – أضافت – علامةُ الأملِ: شجرةْ»

أمي صدَّقَتْ

وأنا ادَّعيتُ أنني صَدَّقتْ... ورحتُ أمشي.

مشيتُ ولا أزالُ أمشي.

وكلّما وصلتُ إلى مُفترَق

أتطلَّعُ حولي بثقةِ الأنبياء، وأقول: هذا طريقي

(مستهْدِياً بشجرةٍ بعيدة تلوحُ في نهايةِ الطريق)

وما إنْ أصِل، أكتشفُ دائماً أنّ الشجرةَ لا وجود لها إلا في أحلامي.

وإذْ ألتفتُ إلى الخلف، أُبصِرها مرةً أخرى، هناك، بعيداً، في نهايةِ الطريق الذي سَبَقَ أنْ أتيتُ منه.

مشيتُ حياتي كلّها على هذا الطريقِ الذي تعرفون:

ما مِن طريقٍ يوصلُ إلى شجرةْ.

ما مِن شجرةٍ تَثْبُتُ على أرضْ.

وكيسُ البصارةِ – كيسُ أمي – لا يزال، كما تركْتُه في الماضي، مملوءاً بالهواءِ

وظلالِ الأشجارِ

وغيومِ الأمل.

طريقان؟.. ربما.

أحدهما مشيتُه. والآخرُ لا وجود له.

لكنْ، كيف يمكنني الآن، بعد أن حَفِيَت الأحلامُ والأقدامُ والسنواتْ،

أن أُثْبِتَ

لأمّي

أنّ ما هو مكتوبٌ في دفتر الغيمِ

ليس إلّا

عذابَ أحلامها

مكتوباً بحبرِ الغيم

على هواءِ الغيمِ نفسه"[1].

يؤسِّس أبو عفش رؤيته الشعرية على تكريس مظاهر التأمل الوجودي وتطلعاته إلى مستقبل مليء بالأماني والأحلام الوردية، والآمال البراقة، لكن دون جدوى، إذ إن طرق الأماني قد أسدلت بحبر الغيم الأسود الذي زاد تطلعاته وأمانيه ارتكاساً وآمالاً عجفاء، وهذه الرؤية الارتكاسية للوجود تمثلت في شعر الماغوط بكثافة عالية، كما في قول الماغوط:

"كلما كتبتُ كلمةً خسرتُ صديقاً

وكلما زرعتُ شجرةً يبستْ غابةً

وكلما حصدتُ سنبلةً جعتُ دهراً

وكلما طمرتُ حفرةً فُتحتْ هاويةً.

ما علاقتي بالبردِ والسياطِ وتحاشي الصفعاتِ بالقهرِ والجوعِ والوحدة

بالرقابةِ والأضابيرِ والملفاتِ والملاحظات

وجمركةِ الكلمة

وتعقبِ الأزهارِ

والاختباءِ في الحاويةِ ودوراتِ المياه

(1) أبو عفش، نزيه، 2006 – ذاكرة العناصر، ص 118-120.

ما علاقتي بالسياسةِ الداخليةِ والخارجية

باليمينِ الوسطِ واليسار

والحرسِ الثوريِّ والقوميِّ والجمهوريِ وحرسِ فلانٍ وفلان..

بالفتنِ والحروب الطائفيةِ والإقليميةِ

والانتخاباتِ المزوَّرة

والدعايةِ لفلانٍ

والتعتيمِ على فلان

وبالخمرِ والتبغِ والمهدئاتِ والمسكناتِ والمنشطات

بتشمُّعِ الكبد

والتهابِ المفاصل

وطنينِ الأذن

واصطكاكِ الركبِ والأسنان

بالعملِ الفدائيِّ

والحربِ العراقيةِ والأفغانيةِ والشيشانيةِ وحربِ النجوم

كلُّ العلاقةِ!

تعرفُ أنه مغناطيس ووضعتَ بارادتكَ بجانبِه

بحيرةُ تماسيحٍ وألقيتَ بنفسِك فيها

فانهضْ يا صلاحَ الدين"[1].

يؤسِّس الماغوط رؤاه الوجودية على تكثيف المتناقضات وصخبها الدلالي في

---

(1) الماغوط، محمد، 2005 – شرق عدن غرب الله، ص 525-526.

تعزيز البُعد النفسي الداخلي المأزوم الذي يعيشه، فكلما خطا خطوة باتجاه الأمام كلما اتسعت أمامه الهاوية وازدادت معاناته ومآسيه، لهذا، تسيطر حالة العقم واللاجدوى وسوء الطالع على صوره وجمله وتراكيبه كلها إلى درجة الإحساس باليأس المطبق والعقم الوجودي، كما في قوله: "**كلما كتبتُ كلمةً خسرتُ صديقاً وكلما زرعتُ شجرةً يبستْ غابة وكلما حصدتُ سنبلةً جعتُ دهراً وكلما طمرتُ حفرةً فُتحتْ هاوية**"، وعلى هذا النحو تتحايث التجربتان معاً بإيقاعهما الارتكاسي ومضهما الساخر بالعبث بالوجود ومرتكسات الحياة والإحساس بالعقم الوجودي الذي يصل حدَّ الاغتراب واليأس الوجودي الارتكاسي المؤلم.

3. المحايثة بالنفي الوجودي والإحساس بالعبث والاستلاب

إن أبا عفش من شعراء الحداثة المهمين الذين غلّفوا تجاربهم بالتأملات الوجودية ذات النزوع الفلسفي الساخر بالموجودات والعبث بمعالم الأشياء، لاعتصار صخبها ومداليلها النفسية الغائرة في باطن اللاشعور، لتبدو القصيدة – لديهم – منعرجات نفسية تأملية تسكن باطن الذات أكثر منها مغامرات لغوية وانتهاكات استعارية، وقد امتازت تجربة العفش بحيازتها لكم هائل من الرؤى المتضادة التي تشي بالقلق والاستلاب، وأكثر ما حايثت تجربة العفش تجربة الماغوط، في بعدها التأملي ونفيها الوجودي والإحساس بالتأزُّم والاستلاب، يقول أبو عفش:

"**أبداً..**

لسنا يائسينَ وكفّاراً

لكنْ تعبتْ قلوبُنا من كثرةِ ما زرعناهُ

من نُطفِ أحلامٍ

وشهقاتِ ألمٍ

ودموعِ تَوسُّلاتٍ...

في مهبلِ الحياةِ المثقوب"[1].

إن الإحساس بالنفي والاستلاب واليأس الوجودي يعشعش في رؤى العفش، إيذاناً بتمرده على الواقع الوجودي المأزوم بصور تدل على العقم واللاجدوى والتصحر والانكسار النفسي الشعوري المأزوم إزاء واقع الحياة المثقوب بالتعب والألم والمعاناة والأزمات المستمرة، كما في قوله: "**لكنْ تعبتْ قلوبُنا من كثرةِ ما زرعناهُ من نُطفِ أحلامٍ و شهقاتِ ألمٍ و دموعِ تَوسُّلاتٍ... في مهبلِ الحياةِ المثقوب**".

وقد تكررت رؤية العفش الارتكاسية المؤلمة إلى الواقع من خلال إثارة الجدل وتكديس المتناقضات الوجودية، وكشفها تناقضات الوجود، بمنظار عبثي فانتازي ساخر يؤذن بالنفي والاستلاب والقلق الوجودي، كما في قوله:

"**أصغرُ أحلامي: أن أقفزَ إلى سطحِ السماء، في ليلةٍ لا قمرَ فيها ولا نجمةً**

ولا قنديلَ ملاكْ

لأسطو على صولجانِ الربّ

وأغيِّر خريطةَ العالم..

رأساً على عقب

(1) أبو عفش، نزيه، 2006 – ذاكرة العناصر، ص 184.

ذلك ما سوف يكونُ عليه المشهد..

رأساً على عقب.

لكنْ، دائماً، وكلما تطلّعتُ إلى فوق وهممتُ بالطيران

أسمعُ الصوتَ ذاتَه:

عُدْ إلى سريركَ أيها الولدُ المخدوع

فلقد تأخر الوقتُ

حتى على الأحلام"[(1)].

إن الإحساس بالنفي والاستلاب والانكسار الوجودي يغلف رؤية هذه القصيدة، إذ إن الشاعر يشعر بأنه منبوذ في وجوده، كلما حلم بالطيران والانطلاق من ربقة الوجود ودناسته المؤلمة كلما اصطدم بصخرة الوجود وقمقم الحياة المميت، والإحساس بالتشظّي الوجودي، والنفي والاغتراب، كما في قوله: "**لكنْ، دائماً، وكلما تطلّعتُ إلى فوق وهممتُ بالطيران أسمعُ الصوتَ ذاته: عُدْ إلى سريركَ أيها الولدُ المخدوع فلقد تأخر الوقتُ حتى على الأحلام**".

وقد تحايثت رؤية الشاعر نزيه أبو عفش الوجودية برؤية الشاعر محمد الماغوط، في تكديس مداليل الاستلاب والنفي الوجودي والعقم والتصحر واليأس والضياع، كما في قول الماغوط:

"**من يسرقُ اللقمةَ من فمي**

والفاكهةَ من أشجاري

والعجلاتِ من عربتي والأجراسَ من دراجتي

(1) المصدر نفسه، ص 185.

والبصماتِ من دفاتري

والملاعقَ من مطبخي

والثيابَ من خزانتي

والأحذيةَ من قدمي

ودموعَ الفرحِ والانتظارِ من عيني

هل ملُّوا الانتظار؟

وتفرقوا وعادوا كلٌّ إلى موطنِه الأول في البحار والفضاء والمناجم؟.

كلُّ سفُني تحطَّمتْ على الصخور

وأتباعي ضلوا الطريق

ومستقبليَّ ملُّوا الانتظار

وكلُّ مؤني نفدتْ

بانتظارِ ساعةِ الصفرِ من الضواري والغربانِ المحومةِ

ولا صرخةَ استغاثة

أو رايةَ استسلام

أو بوقَ انتصار حتَّى الآن

المحاربُ الماهرُ يغمضُ عيناً ويفتحُ أخرى

وخدُّه على حديدِ سلاحِه

وأنا أفتحُ وأغمضُ الاثنتينِ معاً"[(1)].

تتمفصل رؤى الشاعر الوجودية على تكريس مظاهر الفقر والوجاعة الداخلية

(1) الماغوط، محمد، 2005 – شرق عدن غرب الله، ص 133-135.

والانكسار الشعوري إزاء الواقع، فكل ما لدى الشاعر يُسرق ويُنهب من بين يديه، حتى سفينة النجاة قد غرقت وتحطمت على الصخور، وتبعثرت أشلاؤها، وما عاد أمامه إلا ساعة الصفر ليعلن صرخة الاستغاثة وراية الاستسلام، وعلى هذا النحو، تتحايث تجربتا (العفش والماغوط) في تكريس مداليل النفي الوجودي والإحساس بالاستلاب، وهذا ما تبدَّى في قول الماغوط السابق "**كلُّ سفُني تحطَّمتْ على الصخور وأتباعي ضلوا الطريق ومستقبليَّ ملُّوا الانتظار**"، وهكذا، تأسست رؤى الماغوط والعفش على النفي والاصطراع الوجودي ، والإحساس بالقلق والحزن والاستلاب.

4. المحايثة بقلب المعطيات وتكديس المعكوسات.

إن شعرية العفش تتأسس على الجدل وديالكتيك التباعد بين المعطيات وعكس الصور والعبث بالمؤتلفات النصية، لخلق ازدواجية في الحركة الدلالية بين المداليل على نحو فاعل يثير القارئ، ويدفعه دفعاً لا شعورياً إلى تتبع حركتها النصية المفتوحة، وقد عمد العفش إلى تكديس المعكوسات إيذاناً بتمرده على الواقع الوجودي وعلى اللغة المرسومة بعين المطابقة والمماثلة التي سرعان ما تقتل بؤرة الحدس الشعوري والتكثيف الدلالي للمشهد الشعري، إذ إن قلب المعكوسات ونفي المماثلات الروتينية يثير الدفقات الشعرية، ويمدها بطاقة تحويلية تجاوزية في الإثارة والاستقطاب الرؤيوي والدهشة المفاجئة التي تستقطب المتلقِّي وتحركِّه لا شعورياً مع دفقها الإيحائي والعاطفي المكثف، إذ يقول نزيه أو عفش:

"**وها أنا.. قبلَ أن يأتيَ الماضي**

(الماضي الذي أتى)

أجلسُ على حافةِ جبّانتكَ - الأرض

أبيضَ كأحلامِ الأطفالْ

يائساً كالحقّ

ومريضاً

كعدالةٍ تشيخُ بين دفّتَي كتابْ..،

لا أعملُ شيئاً

لا أخطّطُ لإنجاز شيء

ولا أرغبُ في إصلاحِ شيءْ

فقط:

أقولُ ما سبقَ أن قلتُ

لأتعزّى بسماعِ صوتِ نفسي،

وأكتبُ ما سبقَ أن كتبتُ

لأشبَعَ من رائحة الحبر،

وأبكي

حين يكون من العاديّ

أن يبكيَ إنسانٌ من الألم.

ولا أعقدُ أملاً على شيءْ..

أنا الذي قلتُ:

« الأملُ موتٌ مقلوب».

أُقيمُ داخلَ فكرتي

كمنْ يحبسُ نفسَهُ في مرآبٍ لنفايات الموتى

وأهذي:

الخطيئةُ أَصْوبُ من الحقّ

والألمُ أطهرُ من الفضائل

والجمالُ أَخلدُ من العقل.

وأيضاً، كمنْ يعاتِبُ أو يؤنِّب أو يُسامِح،

أتنهّدُ.. وأبكي.

أبكي وأحلمُ مستقبلَ الحياة

المستقبلَ الذي دفنّاهُ معاً

- نحنُ وأنت -

بين دفّتَي كتابِ الماضي...

أحلمُ براءةَ الحيوان"[1].

يعتمد أبو عفش أسلوب تكديس المعكوسات وقلب المعطيات لإثارة الحركة النفسية الجدلية بين التراكيب، كما في المعكوسات الصاخبة التالية: **[قبل أن يأتي الماضي الماضي الذي أتى]**، و**[أبيض كأحلام الأطفال يائساً كالحق]**، و**[الأمل موت مقلوب]**، و**[الخطيئة الحق]**، و**[الجمال العقل]**، واللافت أن الشاعر يعزِّز إيقاع المعكوسات وقلب المعطيات، لإثارة إيقاع الحكم والعبر في القصيدة، كردٍّ فعلٍ على الوجود الارتكاسي العدمي الذي يؤذن بالانهيار والتصدع النفسي، برؤى

(1) أبو عفش، نزيه، 2006 – ذاكرة العناصر، ص 162- 164.

مثيرة للحكم والعبر المستخلصة من معمعة الحياة وصراعات الوجود، كما في قوله: "**والألمُ أطهرُ من الفضائل والجمالُ أَخلدُ من العقل والخطيئةُ أَصْوبُ من الحقّ**"، إن هذه الرؤى – رغم إيقاعها الجدلي المعكوس – تشي بالحكمة ومغزاها الإرشادي الوجودي، للوصول إلى البراءة والصفاء المطلق واليقين الوجودي أو كما يدعوه أبو عفش **[براءة الحيوان]**، وحلم العفش – دائماً وأبداً – أن يعيش براءة الحيوان وفطرته وأنسه الروحي بالآخرين المفطورين على الخير والمحبة وعدم الغدر بالآخرين.

وقد تحايثت رؤى العفش الوجودية بقلب المعطيات وتكديس المعكوسات مع رؤى الشاعر محمد الماغوط في قصيدته "العنقاء"، إذ يقول فيها:

"**السيفُ يكتبُ**
والصدرُ يقرأُ
والزمنُ يمحو كلَّ شيء
تماسكي أيتُها المشنقة
وهدِّئي من روعِك أيتُها الجبال
وأنتمْ أيها السوقةُ والرعاعُ ألم تروا في كلِّ هذا الشرقِ معلماً يشنقُ
في بدايةِ أو نهايةِ أيِّ عامٍ دراسيّ؟
أو ثرياً مجهولاً يستدرجُ غزالاً برّيّاً ويغدقُ الرصاصَ بين عينيه؟
أو بطلاً يستسلمُ في ذروةِ المعركةِ من الصخر؟
إنها أغنيتي
وليستْ أغنيةُ أليوت

وأعراسي وليستْ أعراسَ لوركا

وحقولي وليستْ حقولَ غوغان

ومتاهتي وليستْ متاهةَ كافكا وكبريائي وليستْ كبرياءَ بايرونَ أو المتنبي

إنهم يسلبونني كلَّ شيءٍ في وضحِ النهار

وأنا أكرهُ الخريف المزاود

سأكتبُ كتابي عليك بالمطر

وأعقدُ قِراني كربطةِ العنقِ أو هديةِ بابا نويل

إنها أساطيري ونبوءاتي

سلاسلي وآفاقي

وأنا حرٌّ بها"[1].

يعتمد الماغوط تكديس المعكوسات وقلب المعطيات برؤى غاية في المكاشفة والتعرية الوجودية، كما في قلب المسميات التالية وعكس مداليلها: **[السيفُ يكتبُ والصدرُ يقرأُ والزمنُ يمحو كلَّ شيء]**، والمثير أن إيقاع المعكوسات امتد إلى الجملة الواحدة بين فعل **[النفي والإثبات]**، كما في قوله: **[إنها أغنيتي وليستْ أغنيةُ أليوت وأعراسي وليستْ أعراسَ لوركا وحقولي وليستْ حقولَ غوغان ومتاهتي وليستْ متاهةَ كافكا وكبريائي وليستْ كبرياءَ بايرونَ أو المتنبي]**، إن إيقاع المعكوسات ينمِّي بذرة الارتكاس الوجودي والتعبير عن معمعة الوجود الصارخة بالأسى والارتكاس النفسي الوجودي المؤلم: **[إنهم يسلبونني كلَّ شيءٍ في وضحِ النهار وأنا أكرهُ الخريف المزاود]**، وهكذا تتحايث التجربتان **[تجربة نزيه**

(1) الماغوط، محمد، 2005 – شرق عدن غرب الله، ص 161- 162.

أبو عفش ومحمد الماغوط]، في تعزيز البُعد النفسي من خلال تكديس المعكوسات وقلب المعطيات الوجودية لإثارة الحكم والعبر الوجودية أو التعبير عن حالة التشظِّي والقلق والارتكاس النفسي الوجودي في الحياة، كردٍّ فعلٍ على معمعة الوجود المتناقضة بالتنافر والاختلاف والموارية بين الدلالات والمداليل الشعرية في ثنايا الجمل، وكأن بذرة الشعرية – عند الشاعرين – تكمن في إثارة الاختلاف والموارية على صعيد الرؤى والمداليل الشعرية، لتعزيز مداليلها في ذهن المتلقِّي، كما لو أنها خلقت للإثارة والتعزيز والتعميق الدلالي.

نتائج واستدلالات.

1. إن التحايث الأسلوبي القائم على تجربة الشاعرين **[العفش والماغوط]** تحايث فني لا محالة، إذ ينمُّ هذا التحايث على قلق ووجاعة داخلية وارتكاس نفسي مؤلم حيناً، وينمُّ على سخرية لاذعة بالموجودات حيناً آخر عن طريق العبث اللغوي وقلب المعطيات بالمراوغة الساخرة والعبث بالأشياء ومعالمها الوجودية، ارتداداً نفسياً عما يعانيه كل من الشاعرين من قلق وتوتر وجودي في متاهات الحياة وصراعاتها المستمرة.

2. إن القصيدة – عند الشاعرين **[العفش والماغوط]** تمثل حركة مشهدية متضادة تعتمد الجدل، والاختلاف، والموارية في حركتها التشكيلية، وهي تنطوي على رؤى ذات وعي فكري وإحساس نفسي عميق بالمثيرات والأحداث الواقعية التي تعترضهما في سبيل إنتاج نص شعري متكامل، ينطوي على مداليل متفاعلة ورؤى عميقة متداخلة على المستوى الدلالي.

3. إن التحايث الفني القائم بين التجربتين على مستوى تداخل المداليل الشعرية بينهما ينمُّ على تفعيل إيقاع التشويه والعبث الوجودي بالموجودات بإثارة الجدليات والمعكوسات وقلب المعطيات اللغوية إلى درجة الانكسار والتشظِّي النفسي وتشتيت المداليل الشعرية.

4. إن التحايث الرؤيوي بين الشاعرين **[العفش والماغوط]** ينمُّ على تآلف الرؤى وانسجام مداليلها، وكأن الشاعرين يملكان المنهج الرؤيوي ذاته في نظرتهما الفلسفية للموجودات برؤى متراوحة بين "السلب والإيجاب"، وهذا أكثر ما يتضح لنا من خلال إثارة إيقاع السخرية في الأشياء ومعالمها الوجودية، ليبدو النص الشعري – عند الشاعرين – مكتظاً بالدوالِّ المكدسة الدالة على الأسى، والحزن والفقر والحرمان، ارتداداً نفسياً مأزوماً على الواقع المؤلم الذي يعيشه كلا الشاعرين في واقعهما الحياتي المعيش.

5. إن من يدقِّق في الحركة النصية التي تقود مسار قصائد الشاعرين، يدرك مدى تلاقيهما بالمنحى الأسلوبي ذاته من خلال طريقة المكاشفة وإيقاع التعرية والمراوغة الإسنادية والتراكم المفرداتي للدوالِّ التي تدل على معانٍ متقاربة في منحاها الدلالي خاصة في التعبير عن القلق والوجاعة الداخلية إلى درجة التشظِّي المطلق وبعثرة المداليل والرؤى الشعرية.

خاتمة

نخلص من دراستنا لشعر نزيه أبو عفش إلى نتائج مفصلية مهمة في تجربة هذا الشاعر نلخصها فيما يلي:

1. إن ما يميِّز تجربة العفش حيازتها على تظهُّرات لغوية مثيرة، من حيث الانتهاكات التشكيلية والاستعارية المفاجئة، التي تفجر التراكيب الجدلية ذات الإيقاع المشهدي التكثيفي المثير والانتهاكات التصويرية التي تؤكد تجاوزه الدالي بالمداليل إلى رؤى مرتكسة تشي بواقع الأسى والحزن والقلق الوجودي، وما يبثه من ارتكاسات نفسية ومرئيات متنافرة تصل حد الحلم الكابوسي أو الهذيان.

2. إن من أهم مثيرات التأمل الوجودي – في قصائد العفش – نزوعها إلى نفي المسلمات والإيمان بالنقائض والجدليات، رداً نفسياً عما يعانيه من ضغوط نفسية، مردها إحداث التوتر والصراع الجدلي بين الموجودات، لاعتصار جوهرها الوجودي الحقيقي، وجدلها الوجودي الصاخب.

3. إن تراكم الأسئلة التأملية الوجودية – في شعر العفش – يؤكد البُعد التأملي لقصائده، إذ تسهم قصائده في ابتداع رؤى ومداليل جديدة، تؤكد حداثة رؤيتها ومسارها التأملي المفتوح.

4. تمتاز قصائد العفش بغناها الفلسفي واكتنازها بالرؤى الكابوسية التي تصف الواقع بتشويه مطلق، تعكس تدنِّي مستويات المجتمع وتناقض الأشياء واختلافها إلى درجة تأسيس البشاعة والدمامة الوجودية، لهذا، تسيطر على العفش رؤى كابوسية مرعبة تدل على قتامة الرؤية لديه حيناً، وعلى فلسفته الوجودية التي تدل على الفجيعة والقمع والاستلاب الوجودي حيناً آخر، ولا نبالغ إذا قلنا: إن قصائد

العفش قصائد نفسية تعكس منعرجات النفس الداخلية وما يعتريها من ضغوط وأزمات، لأنها تعكس الجدل المتوتر بين الموجودات، كحالة من الارتداد الوجودي على دنايا الوجود وجدلها الوجودي المأزوم أو المتناقض.

5. تمتاز قصائد العفش بحنكتها التحويلية، بالانتقال من رؤية إلى أخرى نقيضة، ومن مدلول إلى آخر ضمن المساق الواحد، بمعنى أن قصائده لا تعتمد قواعد محددة ورؤى ثابتة، فهي في حراك دائم وتحوُّل مستمر في أنساقها ومداليلها الشعرية، إذ إن ثمة تحوُّلاً كاسحاً في مداليلها ومساقاتها الشعرية، تبعاً لما يعتري نفس الشاعر من تطلعات وآمال وتشتت وانقسام في الرؤى والمداليل الشعرية، لتبدو قصائده ذات إيقاع بانورامي يكثف من جدل التوترات والصراعات النفسية التي تتبدَّى في جلِّ جمله وتراكيبه الشعرية.

6. تكتظ في قصائد نزيه أبو عفش مثيرات معرفية مكثفة من الرؤى المتناقضة التي تؤكد التساؤل والشك الوجودي بماهية الخلق وكينونة الحياة والوجود، لهذا، تبدو القصيدة – عند العفش – مغامرة وجودية في إثارة الشكوك والتأملات الوجودية والتفكير بما وراء الحياة والخلق من جدليات وتناقضات واصطراعات نفسية وجودية عميقة تتفكر بماهية الخلق وطبيعة الكون، وعلاقة الإنسان بهذا الكون إن سلباً أو إيجاباً.

7. تمتاز قصائد نزيه أبو عفش بفلسفتها الوجودية وانغماسها في قلب المعطيات إلى درجة الاسترسال في تفعيل المتناقضات اللامتوقعة التي تؤدي إلى تحقيق الصدمة الرؤيوية برؤى جديدة ومعان جديدة وإيحاءات بعيدة المغزى والمعنى الوجودي.

8. إن من يطَّلع على قصائد نزيه أبو عفش بعمق يلحظ إيقاعها الارتكاسي الحزين اليائس وكأن الشاعر يخفي وراءها نظرة تأملية إلى الحياة، فوسط ركام الأحزان والآلام يحلم أبو عفش بنور الحقيقة والمعرفة الوجودية ساطعاً فوق ظلام الأبدية والتلاشي والزوال، لهذا، تبدو قصائده في حالة من الصراع الدائم بين "الوجودية والعدمية"، و"النور والظلمة"، و"الموت والحياة"، دلالة على طابعها الديالكتيكي في تحريك الأشياء واعتصار مدلولها الباطني العميق.

السيرة الذاتية للمؤلف

عصام شرتح

- (ماجستير في النقد الحديث)

- نال درجة الدكتوراه بأطروحته (مستويات الإثارة الشعرية عند شعراء الحداثة المعاصرين)، بمرتبة الشرف الأولى (97 بالمئة)، من أهم مؤلفاته:

1- نزار قباني (بحث في علم الجمال النصي)، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، سورية، دمشق، جرمانا، 2017.

2- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد كتاب العرب ،دمشق، 2005.

3- فضاء المتخيل الشعري، دار الينابيع، دمشق.2010.

4- مسار التحولات في بنية القصيدة الحديثة، دار الينابيع، دمشق، 2010.

5- جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند، دمشق، 2010.

6- الشعرية ومقامرة اللغة، دار الينابيع، دمشق، 2010.

7- تجليات الحداثة بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال، دار الينابيع، دمشق، 2010.

8- شعرية الموارية والاختلاف، دار الأمل الجديدة، دمشق، 2012.

9- ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، دار الأمل الجديدة، دمشق، 2012.

10-جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار كنعان، دمشق، ط2011،1.

11- أدونيس، شاعر الاغتراب والتجريد في الشعر العربي المعاصر، دار الصفحات دمشق،2011.

12- تحولات الخطاب الشعري بين فلسفة الجزئيات وتجريد الكليات، دار الصفحات، دمشق.2011.

13- الصورة الأيقونية وأيقونة المشهد عند سميح القاسم، دار الينابيع، دمشق.

14- جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ، دار كنعان، دمشق، 2011.

15- موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي، دار الينابيع، دمشق،2011.

16- القباني وثقافة الصورة، دار الينابيع، دمشق،2011، ط1.

17- الماغوط وثورة الشعرية، دار الصفحات، دمشق، 2014.

18- مسارات الإبداع الشعري، (دراسة نصية في شعر حميد سعيد)، دار الينابيع، دمشق، 2011.

19- فضاءات جمالية في شعر حميد سعيد، دار أزمنة، الأردن، 2015.

20- حداثوية الحداثة (بشرى البستاني نموذجاً)، دار غيداء، الأردن.

21- مستويات الإثارة الشعرية عند بدوي الجبل، دار علاء الدين، دمشق، 2015.

22- مفاتيح الشعرية في قصائد حميد سعيد، دار الصفحات، دمشق، 2016

23- جدلية الزمان والمكان في شعر حميد سعيد، دار البدوي، تونس، 2016.

24- حداثة الأسلوب الشعري عند علي جعفر العلاق 2016. دار كنعان دمشق.

25- البُنى الفاعلة في قصائد (من أوراق الموريسكي) لحميد سعيد، 2016، دار دجلة، الأردن.

26- تحولات الخطاب الشعري. دار الصفحات دمشق. 2016.

27- أستطيقا الشعرية في قصائد (أولئك أصحابي) لحميد سعيد، دار الصفحات، 2017.

28- المكوِّن الجمالي في قصائد عز الدين المناصرة، دار كنعان، دمشق، 2017.

29- شعرية الاغتراب في قصائد حميد سعيد وتحولاتها، دار مصر، 2017.

30- المكوِّن الرؤيوي – الجمالي في قصائد (أولئك أصحابي) لحميد سعيد، دار العلوم ناشرون، بيروت، 2016.

31- بناء الأسلوب الشعري في شعر بدوي الجبل، دار علاء الدين، دمشق، 2015.

الفهرس